REMBRANDT

VON WERNER WEISBACH



BERLIN UND LEIPZIG 1926

VERLAG WALTER DE GRUYTER & CO.

VORM. G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG · J. GUTTENTAG, VERLAGS-
BUCHHANDLUNG · GEORG REIMER · KARL J. TRÜBNER · VEIT & COMP.



Druck von Walter de Gruyter & Co., Berlin W 10

HELENAE ADIUTRICI

Den Stoff sieht jedermann vor sich, den Gehalt findet nur der, der etwas dazu zu tun hat, und die Form ist ein Geheimnis den meisten.

Goethe.

Vorwort

Als für dieses Buch vor mehr als fünfzehn Jahren die Vorarbeiten begonnen wurden, waren sowohl die Verhältnisse der Rembrandtforschung als die Lage des deutschen Wirtschaftslebens sehr anders als heute. Sein Untersuchungsobjekt bildet die Rembrandtsche Phantasie, und es schwebte mir vor, durch ein den Text begleitendes reichhaltiges, nach bestimmten Kategorien geordnetes Abbildungsmaterial sie von möglichst vielen Seiten so zu beleuchten, daß schon ein Überblick über die Gesamtheit der Illustrationen, Gemälde, Radierungen, Zeichnungen, ein Nacherleben dieser Phantasie bis zu einem gewissen Grade ermöglichte. Als der Text im Frühjahr 1925 nahezu fertig war, stellten sich der Verwirklichung eines so weit ausgreifenden Planes infolge der wirtschaftlichen Notlage unüberwindliche Schwierigkeiten entgegen. Das Buch wurde daher mit einem von dem Verlage begrenzten Text- und Abbildungsumfang hergestellt, um durch einen möglichst niedrigen Verkaufspreis den Bedingungen des Büchermarktes Rechnung zu tragen. Aber auch so wird es mit seinen zweihundert Illustrationen die ursprüngliche Idee und Absicht zu verwirklichen imstande sein. Es war mein Bestreben, die von mir aufgestellten Kategorien durch möglichst charakteristische Beispiele zu erläutern. Unter diesem Gesichtspunkt ist die Bilderauswahl zu beurteilen, nicht etwa unter dem, daß nur die Perlen unter den Werken des Künstlers herausgefischt werden sollten. Im Text konnte auch nur eine beschränkte Anzahl von Werken mit Rücksicht auf die verfolgten Gedankengänge besprochen werden, und manches Stück von hohem Rang — namentlich unter den Bildnissen — mußte ausfallen. Vollständigkeit sollte hier ja nicht erstrebt werden, das Ziel wurde nach einer anderen Seite gesteckt. Beabsichtigt ist, einem weiteren Kreise das Wesen Rembrandts aus seiner Phantasie heraus nahe zu bringen. Mit Rücksicht darauf wurden auch ausführlichere, dem Kenner vielleicht als überflüssig oder zu weitläufig dünkende Beschreibungen mancher Werke gegeben, da es für den nicht Eingeweihten selbst an der Hand von Abbildungen oft nicht leicht ist, sich in Einzelheiten und Zusammenhänge einer Rembrandtschen Darstellung hineinzufinden. Da ich fast das ganze Material Rembrandtscher Werke im Laufe der Jahre gesehen habe, so konnte ich in den meisten Fällen aus eigener Anschauung schöpfen. Allerdings haben

die Ereignisse der Kriegs- und Nachkriegszeit manche Steine in den Weg gelegt. So hätte ich, da sich die Niederschrift länger als ich dachte hinzog, vor der letzten Fassung gern noch einmal manches Bild studiert, das ich zuletzt vor einer Reihe von Jahren sah.

Seit der Inangriffnahme der Arbeit hat die Rembrandtforschung große Fortschritte gemacht und die Literatur durch zahlreiche Veröffentlichungen von Einzelbeobachtungen und Einzeltatsachen und durch Abbildungswerke eine außerordentliche Bereicherung erfahren. Indem ich mir die Aufgabe stellte, den gewaltigen Stoff in einer dem gebildeten Laien verständlichen Darstellung zu bieten, wurden weitläufige Auseinandersetzungen mit der vorangegangenen Literatur vermieden. Auch die Anmerkungen wurden auf das mir als unbedingt notwendig Erscheinende beschränkt, selbst auf die Gefahr hin, daß darin eine gewisse Willkür gefunden werden könnte. Da der Text in der Hauptsache im Sommer 1925 abgeschlossen war, so habe ich möglichst danach gestrebt, Wichtigeres aus der späteren Literatur in Nachträgen und Anmerkungen einzuarbeiten. Daß ich mich den hervorragenden Vorgängern auf dem Gebiete der Rembrandtforschung, deren Ergebnisse ich für meine Zwecke verwerten konnte, verpflichtet fühle, sei ein für allemal dankbar bemerkt. Ihre Leistungen können durch mein Buch nicht überholt, sondern sollen durch eine besondere Art der Gesamtauffassung ergänzt werden. Worin das Wesentliche dieser Auffassung zu suchen ist, darüber unterrichten die einleitenden Bemerkungen des ersten Kapitels. Verzichtet habe ich auf eine Erörterung stilkritischer Fragen, mit denen ins reine zu kommen meine vorbereitende Arbeit gewesen ist. Für die Zwecke dieser Schrift genügte es, auf dem von mir als echt erkannten Material zu fußen.

Schon einmal habe ich Rembrandts Kunst bei einer früheren Gelegenheit unter einem bestimmten Gesichtspunkt erörtert in meinem Buche: Impressionismus. Ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit, Berlin, Grote, 1910. Auf diese Schrift sei auch verwiesen zur Rechtfertigung der Bedeutung, in der der Begriff »impressionistisch« in dem folgenden Texte verwandt wird. Aus vorbereitenden Studien für die Rembrandt-Arbeit, die sich auf eine Erforschung der religiösen Lage der abendländischen Welt und der daraus hervorgegangenen künstlerischen Bestrebungen im 16. und 17. Jahrhundert erstreckten, ist das Buch: Der Barock als Kunst der Gegenreformation, Berlin, Paul Cassirer, 1921, hervorgegangen, das in bezug auf die kirchlich-katholische Kunst ein Gegenstück zu dem in dem 16. Kapitel behandelten Thema »Religiöse Kunst« bildet. In welchem Sinne ich den Begriff Barock verstehe, habe ich dargelegt in dem Aufsatz: Barock als Stilphänomen, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte Bd. II, Heft 2.

Betreffs einiger bibliographischer und technischer Gesichtspunkte sei folgendes vorangeschickt. Ich habe den Gemälden die betreffende Nummer aus Bode, Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde mit heliographischen Nachbildungen, Paris, Sedelmeyer 1897ff., beigefügt. Das empfahl sich, weil dieselben Nummern auch in dem Rembrandt-Bande der Klassiker der Kunst, 3. Auflage, herausgegeben von W. R. Valentiner, aufgeführt sind. Hofstede de Groots (Smith) Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke, Eßlingen 1915, habe ich selbstverständlich mit großem Vorteil benutzt. Valentiner, Wiedergefundene Gemälde Rembrandts, Klassiker der Kunst Bd. 27, wird zitiert als Valentiner, W. G. Wo zu den von mir aufgeführten Gemälden und Zeichnungen nur die Stadt als Aufbewahrungsort genannt ist, bedeutet das die Hauptsammlung der Stadt für die betreffende Kategorie. Die erwähnten Handzeichnungen, die in Hofstede de Groot, Beschreibender und kritischer Katalog, Haarlem 1906, aufgeführt sind, wurden mit der betreffenden Nummer versehen, unter der Abkürzung HdG. Grundlegend für Studium und Kenntnis der Zeichnungen ist jetzt das von Valentiner herausgegebene Corpus der Reproduktionen sämtlicher Handzeichnungen, von dem bisher der erste Band erschien, Klassiker der Kunst Bd. 31. Den besprochenen Radierungen ist die Bartsch-Nummer beigegeben. Für die Bestimmungen der Zustände waren selbstverständlich die neuesten Forschungen maßgebend. Der Übersichtlichkeit halber und um eine Verwechslung mit den Bode-Nummern auszuschließen, werden die Bartsch-Nummern mit b bezeichnet. Die Reproduktionen der Radierungen sind auf Grund von Neuaufnahmen nach Exemplaren des Berliner Kupferstich-Kabinetts hergestellt. — Die grundlegende Dokumentensammlung: Hofstede de Groot, Die Urkunden über Rembrandt, Haag 1906, wird zitiert »Urkunden«.

Die Namen aller derer, die mich während der langen Arbeitsdauer bei meinen Studien in irgendeiner Form unterstützt haben, im einzelnen aufzuführen ist mir nicht möglich. Vor allem bin ich zu größtem Danke verpflichtet der Leitung des Staatlichen Kupferstichkabinetts in Berlin, Herrn Direktor Friedlaender sowie allen wissenschaftlichen Beamten für Entgegenkommen und Erleichterungen, die mir gewährt wurden. Herr Dr. Hofstede de Groot hat mir in bekannter Liberalität mehrmals das Studium seiner Handzeichnungssammlung gestattet.

Mit großem Nutzen habe ich während eines Aufenthaltes in London die von Sir Robert Witt geschaffene Abbildungssammlung benutzt, deren Zugang mir von Sir Robert und Lady Witt in freundlichster Weise erleichtert wurde. Unschätzbar ist der Wert einer solchen Sammlung, die für die Kunstwissenschaft das bedeutet, was für die Geschichte die Urkundensammlungen. Leider hat man in Deutschland etwas Derartiges systematisch noch nicht in Angriff genommen. Schon im Jahre 1908

bin ich in einem Aufsatz »Kunstgenuß und Kunstwissenschaft. Zur Museumsreform« (Preußische Jahrbücher Bd. 134, Heft 1) für die Schaffung eines Zentralarchivs von Abbildungen in Berlin eingetreten und habe auch persönlich dafür geworben — jedoch ohne Erfolg. Damals, als die reichhaltige Photographiensammlung des verstorbenen Eugen Schweitzer in staatlichen Besitz überging, wäre ein Augenblick gewesen, solch ein Werk ins Leben zu rufen, dessen Versäumnis sich längst als ein empfindlicher Nachteil erwiesen hat.

Für Mitteilungen verschiedener Art und für die Überlassung von Photographien sage ich meinen verbindlichen Dank den Herren Dr. Bruno Bauch, W. G. Constable, Campbell Dodgson, Dr. A. Heppner, A. Hind, Dr. R. Hoecker, Dr. H. Kauffmann, Direktor Dr. Posse, Direktor Dr. Schmidt-Degener, Dr. H. Schneider, Dr. W. Valentiner, den Leitungen des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt und der Gemäldegalerie der Wiener Akademie, den Herren Inhabern der Kunsthandlungen Asher & Koetsier (London), P. & D. Colnaghi (London), van Diemen (Berlin), Duveen Brothers (London, Paris), Charles Sedelmeyer (Paris). — Herrn Prof. Gustav Mayer bin ich für eine Durchsicht der Korrekturbogen im Umbruch dankbar verpflichtet. — Welchen Anteil meine Frau an dem Zustandekommen des Buches hat, dem wird durch die Widmung an sie Ausdruck gegeben.

Berlin, September 1926

Werner Weisbach



Inhaltsverzeichnis

Seite

Vorwort V

Erstes Kapitel. Schicksal und Bildung 1

1. Einleitende Bemerkungen.
2. Familie und Eltern.
3. Schule und Universität.
4. Lehrzeit bei Swanenburch.
5. In Lastmans Atelier.
6. Erste Selbständigkeit in Leyden.
7. Amsterdam als Verkehrs- und Handelsplatz.
8. Die Judenkolonie.
9. Das Amsterdamer Stadtbild.
10. Gesellschaftliche Stellung und Umgang.
11. Die Ehe mit Saskia.
12. Das Haus und die Sammlung.
13. Atelier und Lehrbetrieb.
14. Spätere Schicksale.
15. Selbstporträts als Selbstzeugnisse.
16. Schätzung und Ruhm.

Zweites Kapitel. Anmerkungen über die Invention 95

Über den Begriff der Erfindung und seine Deutungen. — Invenzione und decoro in der Renaissance-Theorie. — Erfindung und Historie bei Rembrandt.

Drittes Kapitel. Künstlerische Anfänge. Überliefertes und Erschautes 104

Naturalismus und Helldunkel in Italien und Holland. Tradition und Freiheit in Rembrandts Anfängen. — Greisendarstellungen. — Bildnisse. — Historien.

Viertes Kapitel. Die Passionsfolge für den Prinzen Friedrich Heinrich 129

Die Münchener Passionsdarstellungen. Ihre Beziehungen zu Rubens und zur katholischen Kunst. — Neutestamentliche Wunderszenen. Barock und Streben nach Bewegtheit.

Fünftes Kapitel. Interieurszenen und nordische Patriarchalität 144

Bedeutung des Innenraumes und seine Verbindung mit dem Patriarchalischen. — Darstellungen von Philosophen und Historien mit Interieurstimmung. — Heilige Familien. — Naturstudien aus dem Familienleben.

Sechstes Kapitel. Genre und Komik 162

Begriff des Genrehaften bei Rembrandt. — Darstellungen mit Genremotiven. — Bettler und groteske Figuren. — Rembrandts Humor und Zynismus. — Tiere. — Kinder.

Siebentes Kapitel. Historische und romantische Phantasie 179

Charakteristik der Rembrandtschen Historienmalerei. — Stoffe und Quellen.

Seite

Beziehung zur Bühne. — Historien der dreißiger Jahre. — Beziehungen zu Leonardo und zur italienischen Kunst. — Vielfigurige Massenszenen. — Verhältnis zu Rubens. — Die romantische Tendenz.

Achtes Kapitel. Mythologie und Nacktes 221

Gestaltungsart der mythologischen Darstellungen. — Beispiele. — Burleske und Zynismus. — Heroinen und mythologische Maskeraden. — Entwicklung der Aktdarstellungen. — Romantisierung erotischer Szenen.

Neuntes Kapitel. Porträt und Phantasiebildnis 256

Stellung des Porträts in der Auffassung der Zeit. — Das Problem der Ähnlichkeit. — Allgemeines und Konventionelles in der Porträtkunst. — Eigenschaften der Rembrandtschen Porträts der dreißiger Jahre. — Beispiele eigentlicher Porträts. — Beziehungen zur italienischen Kunst und klassische Tendenz. — Vergleich mit Frans Hals. — Das Porträt in ganzer Figur. — Die Bedeutung des Phantasiebildnisses. — Selbstbildnisse. — Weibliche Phantasiebildnisse. — Greise, Rabbiner, Orientalen und andere fremdartige Typen. — Phantasiebildnis und klassische Tendenz. — Mehrfigurige Porträts. — Die Anatomie des Dr. Tulp.

Zehntes Kapitel. Stilleben und Dekoratives 306

Theoretische Erörterung. — Stillebenhaftes bei Rembrandt. — Blumen. — Ohrmuschelstil. — Architektonische Phantasie. — Das Dekorative des malerischen Stils.

Elftes Kapitel. Allegorisches 322

Rembrandts Stellung zur Allegorie. — Schiff der Fortuna. — Liebespaar und Tod. — Eintracht des Landes. — Manasse ben Israels Piedra gloriosa. — Der Phönix. — Allegorische Einzelgestalten.

Zwölftes Kapitel. Der Maler der Nachtwache 335

Der Auftrag. — Zustand und Erhaltung. — Die leitende Idee. — Der Schauplatz. — Die figürliche Anlage. — Die Verwirklichung der Idee. — Der künstlerische Organismus. — Licht und Farbe.

Dreizehntes Kapitel. Der getragene Stil 354

Charakteristik des Stils. — Das Opfer Manoahs und der neue religiöse Ausdruck. — Das Hundertguldenblatt und die Radierung der vierziger Jahre. — Raumphantasie. — Der Höhepunkt des getragenen Stils. Emmaus-Mahl und barmherziger Samariter. Beziehungen zu italienischer Kunst. — Nachtstücke. — Bildnisse.

Vierzehntes Kapitel. Die Landschaft 397

Lage der holländischen Landschaftskunst bei Rembrandts Auftreten. — Schauplätze auf frühen Figurenbildern. — Studien nach der Natur. — Beziehung zu Hercules Seghers. — Gemälde der dreißiger Jahre. — Die Radierungen. — Die Zeichnungen. — Architektonische Motive. — Die Landschaft der späteren Zeit; ihre Beziehungen zur italienischen Kunst.

Fünfzehntes Kapitel. Künstlerische Wandlung und letzter Stil 423

Charakteristik des Stils. — Wandlung der Körperbildung. — Aktdarstellungen — Die impressionistische und die monumentalisierende Tendenz in den radierten Historien. — Einwirkungen italienischer Kunst. — Das Nachtstück in der Radierung. — Wesen und Technik der Malerei. Ansichten von Zeit-

Seite

genossen. — Der geschlachtete Ochse. — Die Historien. Das Mahl des Civilis. Nachtstück und Monumentalstil. — Gemälde der sechziger Jahre.

Sechzehntes Kapitel. Religiöse Kunst 482

1. Protestantismus und bildende Kunst. — Vermutungen über Rembrandts Zugehörigkeit zur mennonitischen Sekte. — Religiöses Leben und Sektenwesen in Holland. Individualismus und Toleranz. — Rembrandts Kunst als Ausdruck eines religiösen Individualismus. Beziehung zu biblischen und katholischen Stoffen.
2. Widerpsrechende Ansichten über das Religiöse in Rembrandts Kunst. — Das Heilige als Kriterium einer religiösen Kunst überhaupt. — Ausdrucksmittel des Heiligen bei Rembrandt.
3. Rembrandts Kunst als Ausdruck protestantischen Geistes. — Beziehungen zu Luthers Auffassung. — Neuartigkeit seiner religiösen Gestaltungsweise.
4. Beispiele für Rembrandts religiöse Kunst. — Christus als Einzelgestalt und in biblischen Szenen. — Emmaus-Mahl. — Abendmahl. — Ölbergszene. — Der lehrende Christus. — Das Mysteriöse in Passionsdarstellungen und in anderen biblischen Szenen. — Der ethische Gehalt und die Gleichnisse Christi. — Begnadungs- und Segnungsszenen. — David vor Saul. — Gebet und Andacht. — Schwermut und Pessimismus.
5. Rembrandt als Weltanschauungstypus.

Siebzehntes Kapitel. Das Bildnis der Spätzeit.................. 531

Verhältnis von Porträt und Phantasiebildnis. Art der Konzeption. Subjektivität. — Hendrickje. — Selbstbildnisse. — Titus. — Charakter der eigentlichen Porträts und Beispiele. — Greise. — Alte Frauen. — Radierungen. — Reiterbildnisse. — Das historische Bildnis und die Werke für Antonio Ruffo. — Der Magier (Dr. Faust). — Religiöse Bildnisse. — Gruppenbildnisse. — Anatomie des Dr. Deyman. Rahmenbildungen. — Die Staalmeesters. — Braunschweiger Familienbildnis. — Sogenannte Judenbraut.

Achtzehntes Kapitel. Rückblick 595

Die Stellung von Rembrandts Kunst innerhalb ihrer Zeit. — Naturalismus und Helldunkel. — Das Problem der Form und das Häßliche. Verhältnis zu Tradition und Kunsttheorie. Impressionismus und Monumentalität. Die Polaritäten und das Problem der Vollendung. — Eigenart der Malweise. — Die Radierkunst. — Die Zeichnung. — Psychologische Ausdruckswerte. — Umfang der Vorstellungswelt. — Die religiöse Weltanschauung.

Register 620

I. Personenverzeichnis 620

II. Die erwähnten Werke Rembrandts 624

Verzeichnis der Abbildungen 639



Erstes Kapitel

Schicksal und Bildung

I

Es erscheint als ein Bedürfnis von Kulturvölkern, sich Werk und Leben der großen künstlerischen Genien — zu welcher Zeit sie auch gelebt haben mögen — gegenwärtig zu halten und dadurch den ästhetischen und geistigen Besitz der Menschheit zu wahren, zu sichern und zu überliefern. Man sucht für sich Werte zu gewinnen und, indem man sich solcher Werte bewußt wird und bleibt, gibt man sie an folgende Geschlechter weiter. Die Kunstwerke, indem sie erhalten und vererbt werden, treten immer von neuem als lebendige Zeugen vor die Augen und in das Bewußtsein der Menschen, ihre Wirkungen ausstrahlend, je nachdem sie Empfänglichkeit dafür finden. Aus dem Interesse für die als beglückende ästhetische Erscheinungen empfundenen Werke erwächst ein Interesse für ihre Schöpfer, das sich in verschiedenen Formen äußert. Die Menschen bringen diesen, die sie als Ausnahmen und als Gestalter schöner wertvoller Dinge ansehen dürfen, auch eine besondere menschliche Teilnahme entgegen, suchen sie sich auf diese oder jene Weise verständlich zu machen und in ihr Wesen einzudringen. Alle frühe Kunstgeschichte ist Künstlerbiographie gewesen. Das Interesse an dem Menschlichen tritt dabei oft an die erste Stelle und zieht alles auf sich. Schicksale und Begebnisse erscheinen vielfach mit Anekdoten geschmückt, und das Anekdotische wird für eine Pragmatik der Darstellung mit ausgenutzt, während für das künstlerisch Wesentliche dabei wenig herauskommt. Stand früher Anekdotisches, das sich an äußere Vorgänge heftete, im Vordergrunde, so brach sich seit dem vorigen Jahrhundert eine psychologisierende Betrachtungsweise Bahn, die den Künstler sozusagen von innen heraus zu begreifen suchte. Literaten bemühten sich, aus mehr oder weniger zuverlässigen Quellen und Dokumenten eine menschliche Physiognomie ihres Helden herauszupräparieren, Lücken durch eigens konstruierte psychologische Motivierungen und aus der Phantasie geschöpfte Zutaten auszufüllen, um ein möglichst abgerundetes Bild in kausal begründeter Darstellung zu bieten. Der Künstler als »document humain« wurde eine Lieblingsaufgabe psychologisierender Betrachtung. Schon der französische Maler Delacroix, nicht nur selbst Künstler, sondern auch als Denker und Schriftsteller

ausgezeichnet, wandte sich gegen eine solche Methode und sagt einmal in seinem Aufsatz über Prudhon: »Es ist eine Art Entweihung, wenn unsere Historiker die großen Künstler, welche sie durch ihre Schriften bekannt machen wollen, als Menschen handeln und sprechen lassen. Es ist gewagt, Menschen, deren Leben zumal aus Ideen und Empfindungen bestand, mit Ideen und Empfindungen bereichern zu wollen.« Darin liegt richtig ausgedrückt, daß das Menschliche und Persönliche, an sich und aus unsicheren Faktoren erschlossen, für die Nachwelt ohne Belang ist. Es gewinnt nur insofern Bedeutung, als dadurch das künstlerische Werk nach der einen oder anderen Seite erhellt, dem Verständnis und der Empfindung näher gebracht und so in seiner Wirkungsmöglichkeit erhöht werden kann. Was das Schicksal einem Künstler als Mission bestimmt hat, das ist in sein Werk eingegangen, in ihm liegt die Kulmination seines Wesens, es ist das, worauf es der Zukunft allein ankommt. Auch hat Nietzsche einmal darauf hingewiesen, daß sich Leben und Werke durchaus nicht ganz decken: »Man soll einen Künstler nie nach dem Maße seiner Werke messen.« Sie seien nicht typisch: »Ausnahmen aus einer besonderen Fülle von Glück und Gesundheit geboren, unsere höchsten Flutwellen, die ein Sturm, ein Zufall einmal so hochtrieb.«

Im Bewußtsein der Unzulänglichkeiten einer biographischen Betrachtungsweise für die Aufhellung von Kunstwerken und der Kunst als solcher hat sich im Laufe des vorigen Jahrhunderts eine andere Methode herausgebildet, die durch eine rein formale Analyse zum Ziele zu gelangen und von allem Menschlich-Persönlichen abzusehen sucht. Ist durch sie das künstlerische Verständnis gewiß in einer Richtung vertieft und verfeinert worden, so genügt sie doch nicht gegenüber Werken, die sich als Schöpfungen von durchaus individueller Prägung im höchsten Sinne erweisen. Darf man Nietzsche vielleicht zugeben, daß die Werke in dem von ihm gemeinten Sinn Ausnahmen innerhalb des gewöhnlichen Lebensverlaufes darstellen, so regt sich doch aber gleich die Frage und der Zweifel: was ist bei der künstlerischen Natur das Gewöhnliche, was sind die Ausnahmen? In jedem Fall sind in die Werke, nimmt man sie in ihrer Gesamtheit, wesentliche Eigenschaften ihres Schöpfers eingegangen, sie stellen sich als Manifestationen seines Inneren dar; feinste Schwingungen der Seele haben in ihnen Spuren hinterlassen. Die Schöpfung als Ganzes kann als Ausdruckssymbol für die geistig-seelische Gerichtetheit und für die Anschauungsform des Menschen genommen werden.

Erhebt sich das Werk über die momentanen zeitlichen und persönlichen Bedingtheiten in das Bereich des rein Ästhetischen, so geht uns das menschliche Schicksal des Künstlers nur insoweit an, als es das innere Wesen des Werkes erklären hilft. Das Werk und den Menschen als eine Einheit zu begreifen ist eine Hauptaufgabe unserer Betrachtungsweise:

das Werk aus dem Menschen und den Menschen aus dem Werke zu deuten. In jedem Individuum steckt eine geistige Einheit, die das Zentrum seines Wesens bildet. Das Wesen entfaltet sich im Gange der Zeit und gibt sich in seinem irdischen Wandel für uns kund. In dem Leben erscheint die Einheit zerteilt, in verschiedene Manifestationen auseinandergelegt — so wie der weiße Sonnenstrahl durch das Prisma in seine spektralen Farben gespalten wird. Der Mensch wird sich seiner durch das Leben zerlegten geistigen Einheit in seltenen Augenblicken wie durch einen plötzlichen Zauberblick bewußt. So hat man von Ertrunkenen und Gehenkten, die wiederbelebt wurden, erfahren, daß ihre Vergangenheit wie ein in eine Totalität zusammengezogenes Phänomen blitzartig vor ihnen aufgestiegen sei. Die geistige Einheit eines Menschen kann für uns nur verständlich und nachfühlbar gemacht werden durch eine Synthese dessen, was an geistigen Regungen, an Bekundungen, an Handlungen bei ihm das Wesentliche und Maßgebende ist. Ein Erschauen jener wesentlichen Symptome muß der Zusammenschau vorangehen. Ebenso muß durch eine Analyse der im zeitlichen Verlaufe sich entwickelnden Werke der Gesamtcharakter des Werkes als ein Ganzes erschlossen werden.

In das Schicksal des Menschen, das uns als Auswirkung teils einer ihm mitgegebenen inneren Veranlagung, teils von außen wirkender Kräfte erscheint — beides in Zusammenhang und Abhängigkeit nicht nach Kausalitäten für uns faßbar, dabei durch irrationale Momente wesentlich bestimmt —, ist die Bildung verkettet, die er durch die Zeitumstände empfängt und die er sich zweckbewußt und zielstrebig verschafft. Zu Ureigenschaften der Seele und Phantasie treten die erworbenen Bildungselemente. Bei einem bildenden Künstler kommt dabei ebenso ein Eingehen auf geistige wie auf sinnlich-materielle Dinge in Betracht. Nicht zu entbehren sind für unsere Erkenntnis auch die soziologischen Bedingtheiten — im weitesten Sinne verstanden —, unter die ihn das Schicksal gestellt hat. Wie das Individuum in die gesellschaftliche Struktur seiner Umgebung verklammert, wie das bürgerliche, staatliche, religiöse Gemeinschaftsleben beschaffen ist, an was für Bildungsquellen der Mensch sich bereichern konnte, wie die Natur von Stadt und Land sich ausnimmt, worauf sein Auge ruhte, schließlich auch, welche technischen Hilfsmittel ihm bei der Ausübung seines Berufes zur Verfügung standen, das alles sind Momente, die mehr oder weniger für unsere Deutungszwecke aufschlußreich sind. Dabei hat man sich immer zu fragen, wo Zusammenhänge mit den existierenden Gegebenheiten, wo Abweichungen und oppositionelle Eigenwilligkeiten bestehen. Aus inneren seelischen Erfahrungen und Trieben und aus Berührungen mit der sichtbaren Welt, den Augenerlebnissen des schauenden Menschen, formt sich nach und nach die künstlerische Natur, die sich in ihren Werken Ausdruckssymbole schafft.

Will man die Werke, die sich in einer Reihe von Einzelleistungen darstellen, als Gesamtheit erfassen, so muß man ihrem Zusammenhang mit der geistig-seelischen Einheit, aus der sie hervorgewachsen sind, nachgehen. Man hat in der Wandlung und Entwicklung, der sie sich unterworfen zeigen, den Pol aufzusuchen, auf den sich alles beziehen läßt. Dann erweisen sich die einzelnen Kundgebungen als Emanationen jener individuellen Einheit, als Spiegelungen von Seele und Charakter ihres Schöpfers. Alles was an geistig-seelischen Elementen in einem Werke Ausdruck gewinnt, geht in irgendeiner Form auf die geistig-seelische Struktur des Schaffenden zurück. Man darf das indessen nicht in grob-materieller Weise auf Grund eines straffen Kausalitätsprinzips nachkonstruieren wollen. Das gelebte Leben und das geschaffene Werkganze sind zwei parallel sich entwickelnde Erscheinungsformen desselben Wesenszentrums. Wollte man jeden Zug des einen aus dem anderen ableiten und herausdeuten, so führte das zu unbegründbaren und belanglosen Annahmen. Es kommt nur darauf an, Übereinstimmungen und Berührungspunkte, soweit sie feststellbar sind, aufzuzeigen und zu verwerten.

Wir haben damit den Weg angedeutet, den wir für eine Erkenntnis Rembrandts, des Künstlers und des Menschen, zu beschreiten gedenken. Auch sein Leben ist mit anekdotischem Beiwerk reich ausgestattet worden. Die alten Biographen — voran Sandrart und Houbraken — haben sich nicht genug tun können, den Menschen, dessen Kunst so einzig dastehend und absonderlich erschien, auch als einen querköpfigen Sonderling zu schildern. Lange lebte in der Vorstellung der Welt von ihm ein verzerrtes und entstelltes Bild, das eines ungezügelten, überheblichen, zu allerhand Torheiten aufgelegten, bildungsfeindlichen und formlosen Menschen. Es ist zuerst mit einer streng kritischen Ausnutzung der zur Verfügung stehenden Quellen auf seine Wahrscheinlichkeit geprüft, gereinigt, auf das Wissensmögliche und Wissenswerte beschränkt worden durch den in Paris lebenden deutschen Kunstforscher Eduard Kolloff, der um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in seiner glänzenden und bahnbrechenden Schrift über den Meister zum erstenmal einen scharfen Trennungsstrich zwischen dem Werk und dem Biographischen zog, das Werk ganz in den Vordergrund schob und seine ausschließliche Bedeutung für das Interesse der Nachwelt betonte. Seitdem hat das Lebensbild durch eine fortschreitende Quellenforschung und Kritik immer festere und sicherere Umrisse erhalten. Aber man hat es nicht unterlassen, Leben und Werk in einer nicht einwandfreien Art in Beziehung zu setzen. Man sieht willkürlich Züge des Lebens in einzelne Schöpfungen hinein oder glaubt, aus Schöpfungen auf bestimmte Empfindungen und Gemütsbewegungen in gewissen Zeiten und bei gewissen Anlässen schließen zu können. Aber ein solches ganz auf subjektiven

Eindrücken beruhendes Verfahren bringt für die Erkenntnis wenig Gewinn, und es hat wirklich auch nicht viel Zweck, sich um das Aufspüren derartiger Beziehungen zu bemühen, ohne daß dabei für uns Wesentliches herausspringt. Kennen wir dank einer sorgfältigen Quellenforschung heute Rembrandts äußeres Schicksal und seinen Bildungsgang ziemlich genau, wissen wir, was er erlebt und was er erlitten, so dürfen wir unsererseits uns nicht verleiten lassen, bei jeder Gelegenheit Rückschlüsse auf seine inneren Gefühle und Stimmungen zu ziehen.

In einer Zeit, der die ganze Problematik des Historismus aufging, sind wir uns seiner Grenzen voll bewußt geworden. Ähnlich wie es die Einsteinsche Relativitätstheorie für Naturvorgänge festgestellt, hat man in der geistigen Welt mit Bezugssystemen zu rechnen, aus denen bestimmte Abhängigkeiten hervorgehen. Sie muß man erkennen, will man sich nicht verfehlten Vorstellungen, Trugschlüssen und Enttäuschungen aussetzen. Ein solches Bezugssystem, das für unsere Aufgabe in Betracht kommt, ist die Kulturlage der Zeit, in welcher der Künstler geschaffen hat, mit den ihr geläufigen Maßstäben und Wertungen. Dazu rechnen wir auch den Zeitstil, mit dem das Werk des Individuums mehr oder weniger zusammenhängt und verwurzelt ist, wenn es auch andrerseits über ihn hinauswächst. Ein anderes Bezugssystem ergibt sich aus Natur, Art und Umwelt des Nachfahren, der mit der künstlerischen Erscheinung der Vergangenheit in Berührung tritt, zu ihr ein Verhältnis gewinnen und sich mit ihr auseinandersetzen will, kurz aus all den Abhängigkeiten, denen er als Kind der Gegenwart untersteht. Er wird gut tun, die ihm gewohnten Maßstäbe und Wertungen mit denen jener Zeit, so weit das durchführbar ist, zu vergleichen und die eigenen Urteile und Empfindungen an den früheren zu kontrollieren. Vielleicht kann man es doch mit dem Bewußtsein für alle Relativitäten dahin bringen, zu einem gewissen Maß von Objektivität zu gelangen.

Das Phänomen Rembrandt mit seiner zwiefachen Wesensäußerung: als gelebtes Leben und als geschaffenes Werk in seiner Einheit zu erfassen, sei das Ziel, dem wir uns nach Möglichkeit anzunähern bestrebt sein wollen.

2.

In dem Hause am Weddesteeg, schräg gegenüber der väterlichen Mühle, in dem Rembrandt zu Leyden als achtes Kind seiner Eltern geboren wurde (15. Juli 1606), dürfen wir den Umständen der Familie gemäß einfach-bürgerlich patriarchalische Zustände voraussetzen. Der Vater, Harmen Geritsz, hatte seinem Stiefvater die Hälfte einer Windmühle auf dem Stadtwall von Leyden abgekauft nebst dazugehörigen Häusern und vergrößerte später noch seinen Grundbesitz; die Mutter war eine Bäckerstochter. Nach Rembrandt wurde noch eine Tochter,

Lysbeth, geboren; zwei Kinder waren früh gestorben; es blieb ein Kreis von sechs Geschwistern, in dem er aufwuchs. In geordneten Verhältnissen und in einem gewissen Wohlstand hat die Familie gelebt, wie sich aus dem Grundeigentum und dem beweglichen Besitz, den der Vater bei seinem Tode (1630) hinterläßt, ergibt. Dieser muß eine gute bürgerliche Reputation genossen haben, denn zweimal wählte man ihn zum Vorsteher des Pelikan-Viertels, in dem er ansässig war. Aus einem normalen und soliden Lebenskreise ist der junge Rembrandt hervorgewachsen, dem er wohl das Maß an Gesundheit und Kraft, auf dem seine außerordentliche Leistungsfähigkeit beruhte, und wofür der Charakter seiner Werke Zeugnis ablegt, mit zu verdanken hat. Kindheitseindrücke haften mit besonderer Energie als ein unverwischbarer Bestandteil in dem Erinnerungsbilde der späteren Jahre, werden für die Richtung des Gemütes und die von Natur gegebene Charakteranlage formende Momente. Daß Rembrandt in einer mit einer halb ländlichen Beschäftigung verwachsenen Familie und einem kräftigen germanischen Volksstamm wurzelt, hat die Ausbildung seiner menschlichen Eigenschaften ebenso wie Grundzüge seines Geschmackes mit bestimmt.



1. Rembrandts Mutter. b. 348.

Die Physiognomie der Eltern ist uns aus einer ganzen Anzahl von Arbeiten des Sohnes bekannt. Es darf als eine Eigentümlichkeit seines Wesens gelten, daß er mit seinem Schaffen von vornherein an den nächsten Kreis seiner Umgebung anknüpft, daß er da wo er heimisch ist und sich heimisch fühlt, wo ihm alles bekannt und vertraut, seine Kunst gern in die Breite gehen läßt. Bildnisse seiner Eltern finden sich verhältnismäßig zahlreich unter den frühesten Werken.

An verschiedene Radierungen einer alten Frau hat die holländische Tradition von jeher den Namen von Rembrandts Mutter geknüpft, so daß

die Gestalt, die sie zeigen, schon dadurch als gut beglaubigt gelten darf. Mit ihr stimmt eine Anzahl von Gemälden im Kopftypus so weit überein, daß kein Zweifel über die Identität der Persönlichkeit obwalten kann. Ein durchgearbeitetes, runzeliges, mildes Antlitz mit gütig blickenden Augen, etwas Matronal-Hoheitsvolles in der Haltung, das ist der Eindruck, den wir aus diesen Werken von der Mutter gewinnen. Der junge Rembrandt hat sich mit besonderer Andacht in ihr Wesen versenkt. Unter den frühen Radierungen finden wir sie auf zwei schon durch ihren Umfang hervorragenden Blättern, die bis ins kleinste sorgfältig durchgeführt sind (b. 343, 348). In den gemalten wie den radierten Bildnissen geht etwas Ehrfurcht Gebietendes von der Greisin aus, der man die Rolle, die sie in dem Familienkreise und für den Sohn gespielt haben wird, anzusehen glaubt. Daß Verehrung und Liebe ihn an diese Frau kettete, deren Antlitz reiches seelisches Leben und geistige Regsamkeit offenbart, der er vielleicht wie so viele geniale Söhne sein bestes Teil zu verdanken hatte, dafür dürfen wir uns wohl auf die Bildnisse verlassen.

Den Vater hat erst die neuere Forschung in einigen Werken nachzuweisen versucht. Daß Rembrandt ihn sowohl gemalt als radiert hat, weiß man aus alten Inventaren, die noch dem 17. Jahrhundert angehören, in denen Stücke unter dieser Benennung aufgeführt werden. Zu einer gewissen Sicherheit gelangte man, als zu dem Porträt der Mutter in ein paar Fällen ein Gegenstück festgestellt werden konnte, das einen Mann in entsprechendem Alter zeigt. So bei einem Bilderpaar in Kassel von der Hand Gerard Dous, eines der ersten Schüler Rembrandts aus der Leydener Zeit, das für die Eltern in Anspruch genommen werden konnte. Ein weiteres auf Rembrandt selbst zurückgehendes Paar wurde festgestellt, als sich zu einem Brustbild der Mutter (in mehreren Exemplaren vorkommend, das beste in der Sammlung Bredius, B. 19) ein Gegenstück von gleichem Format hinzufand (Paris, Dr. Paul Müller, B. 541, noch Hofstede de Groot Kopie eines verschollenen Originals), das denselben Kopf wie jenes Gemälde des Vaters von Dou erkennen läßt. Eine nicht unbeträchtliche Zahl von männlichen Köpfen der ersten Schaffensperiode zeigen mit den beiden genannten, die wir wohl sicher als den Vater ansprechen dürfen, eine Familienähnlichkeit. Ob und wieweit für sie alle der Vater als Modell in Betracht kommt, darüber herrscht indessen keine Einigkeit und es ist auch nicht mit Gewißheit festzustellen. Es bleibt aber auch bei Beschränkung auf das einigermaßen Sichere noch eine Anzahl Bildnisse, bei denen man infolge der Porträtähnlichkeit mit den als Ausgangspunkt dienenden Gemälden mit ziemlicher Sicherheit auf den Vater schließen darf. Wir finden auf ihnen einen Kopf mit zusammengepreßten schmalen Lippen, leer blickenden Augen und einem grämlichen Ausdruck, der an geistiger Regsamkeit hinter dem der Mutter weit zurücksteht.

Von sonstigen Mitgliedern der nächsten Familie hat man noch die jüngere Schwester Lysbeth mit einer Reihe im Kopftypus übereinstimmender Bildnisse eines jungen Mädchens, die seit dem Anfang der dreißiger Jahre auftreten, in Beziehung gebracht, ohne daß jedoch hinreichend überzeugende Gründe dafür sprechen. Auch wenn man von anderer Seite aus den häufigen Wiederholungen dieses jungen Wesens auf eine erste Liebe Rembrandts hat schließen wollen, kann man das lediglich in das Gebiet der Fabeleien verweisen.

3.

Ging der Familienkreis Rembrandts in ländlichen und kleinbürgerlichen Interessen auf, so bot doch die Stadt, in der er heranreifte, weitere Horizonte. Leyden, seinem Umfang und seiner sozialen Struktur nach auch für damalige Begriffe eine Kleinstadt, wuchs durch seine Universität über sich selbst hinaus und errang einen Weltruf. Männer von europäischer Berühmtheit und mit weit reichenden Beziehungen wirkten hier. Die klassische Philologie stand im Mittelpunkte des Unterrichts, wie es bei einer humanistische Ziele verfolgenden Lehranstalt damals selbstverständlich war. Mit dem an das alte Heidentum anknüpfenden und in antike Götter und Heroen verliebten Bildungsideal hatte sich der strengste Calvinismus zu vertragen, für dessen Durchsetzung man Jahrzehnte lang gegen Spanien gekämpft hatte und der die Universität beherrschte. Wie die Gottesgelahrheit von der kritischen Sprachkunde profitierte, ergibt die vielgerühmte holländische Bibelübersetzung, die sogenannte Staatenbibel, die hier zustande kam. Es wehte Philologenluft in Leyden. Was sich eines besonderen Ansehens erfreute, war humanistisch gerichtet. So kann es nicht wundernehmen, daß Rembrandts Vater, wenn er es mit dem Sohne hoch vorhatte und die Mittel, die ihm sein Wohlstand bot, an seine Erziehung setzen wollte, ihn für die Gelehrtenlaufbahn bestimmte. Unter dem 20. Mai 1620 finden wir den Namen des vierzehnjährigen Knaben in die Universitätsmatrikel als Studiosus der freien Künste eingetragen.

Voraussetzung für den Besuch der Universität war die vorherige Absolvierung der Lateinschule. Für den Bildungsgang des zum Humanisten Bestimmten hatte Erasmus von Rotterdam die Regel ausgesprochen: sieben Jahre solle er als Kind spielen, sieben zur Schule gehen, sieben auf der Universität zubringen. Da Rembrandt mit vierzehn Jahren in die Universität eintrat, so wird man ohne weiteres schließen dürfen, daß er mit sieben Jahren zur Schule gebracht wurde. Wäre er nicht ein frühreifes Kind gewesen und hätte Verstand blicken lassen, man wäre in der Müllersfamilie wohl kaum zu dem ungewöhnlichen Entschlusse gelangt, den Sohn in eine ganz andere Sphäre aufrücken zu lassen. Der Studiengang an der Leydener Lateinschule, über deren

Pforte geschrieben stand: »Gottesfurcht, Sprachen und freie Künste« ist uns nach einem zeitgenössischen Berichte bekannt geworden, so daß wir uns danach ungefähr den Umfang der Kenntnisse, die Rembrandt sich erwerben konnte, rekonstruieren dürfen. Der Unterricht erstreckte sich in gleicher Weise auf die geistige Schulung wie auf die Erziehung zu guten Umgangsformen. Das Ziel der humanistischen Bildung war ja: einen Mann von Welt heranzuformen, der sich mit allen nach demselben Bildungsideal Aufgewachsenen durch sein Benehmen zu verständigen, unter Gleichgesinnten an verschiedenen Teilen der Erde sich zurechtzufinden und mit ihnen in Gedankenaustausch zu treten vermöchte. Im Vordergrunde stand, wie schon der Name der Schule besagt, das Latein, das als allgemeine Gelehrtensprache den Verkehr zwischen den verschiedenen Nationen vermittelte. In den oberen Klassen mußte man es dazu bringen lateinisch zu sprechen und zu schreiben. Den Schülern wurde aufgegeben, Vorträge zu halten, miteinander lateinisch Unterhaltungen zu führen, selbstgewählte Aufsatzthemen schriftlich zu bearbeiten. Von Schriftstellern standen folgende zur Lektüre auf dem Programm: Ciceros Briefe, Terenz, Ovids Metamorphosen und Tristien, Virgils Bucolica, Aesops Fabeln, Caesars Commentarien, Gesänge aus der Aeneis, Sallust, Livius, Curtius, Horaz und andere. Weit weniger Gewicht wurde auf das Griechische gelegt, das in der fünften Klasse — es gab im ganzen sechs, mit einem Doppeljahr in der Prima — mit den Schriftzeichen begann. Doch sollte man es auch hier bis zu einer Übersetzung des Hesiod, Homer, Euripides bringen. Daß Rembrandt griechisch schreiben gelernt hat, läßt sich aus einem Paulus-Bilde (in der Bremer Kunsthalle B. 34), schließen, wo er den Anfang des Thessalonicherbriefes in griechischen Lettern auf einem Blatte Papier neben dem Apostel anbrachte. Von anderen Fächern weist die oberste Klasse auf: etwas Philosophie, Logik, die in Verbindung stand mit dem lateinischen Unterricht, höhere Mathematik, Geographie und Geschichte, alles nur in sehr beschränktem Umfange. Die gleiche Bedeutung wie die Sprachen nahm innerhalb des Lehrplanes die Religion ein. Der Humanismus in Verbindung mit calvinistischer Orthodoxie, das gab dieser Bildung ein besonderes Gepräge. Man bearbeitete in Sekunda den Heidelberger Katechismus und dogmatische Fragen; in Prima fanden Disputationen über ketzerische Meinungen statt; das Evangelium wurde im griechischen Urtext gelesen. Der ganze Unterricht erhielt eine fromme Richtung. Er begann und endigte mit Gebet; dem Morgengebet folgte die Verlesung eines Kapitels aus der Bibel; die Psalmen sang man in den oberen Klassen. Der sonntägliche Kirchenbesuch war natürlich obligatorisch. In das Unterrichtsgebiet fiel ferner die Kalligraphie; damals, wo es keine Volksschulen gab, galt das korrekte und schöne Schreiben als ein höheres Studienfach. Die humanistische Erziehung verfolgte ihrer ganzen Tendenz nach den

Zweck, ihrem Adepten eine gewisse Distinktion zu verschaffen, ihn hinauszuheben aus der Masse und in eine besondere bevorzugte Schicht, die allenthalben gleich hoch bewertet war, einrücken zu lassen. Daher auch die Gewöhnung an gewählte Manieren und lateinische Komplimentierungen, die in der kosmopolitischen Welt als Empfehlung dienten. Wenn man in die einzelnen Materien und in die antiken Schriftsteller auch nicht gerade weit eingedrungen sein wird, so läßt doch das Programm der Lateinschule den Umfang der erstrebten Ausbildung erkennen. Die Universität vertiefte dann die Kenntnisse in den einzelnen Fächern. Wie lange Rembrandt auf ihr geweilt und was er dort getrieben, ist uns nicht bekannt. Länger als ein Jahr wird er nicht studiert haben. Sein Bildungsgang hat aber jedenfalls bis in den Vorhof der Humaniora geführt.

Die Auffassung, die bei den früheren Schriftstellern schon seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts immer wiederkehrt, als ob Rembrandt ein schlecht erzogener und unwissender Mensch gewesen sei, widerspricht demnach jeder Wahrscheinlichkeit und hat auch in seinen hinterlassenen Werken gewiß keine Stütze. In die Welt des klassischen Altertums, die nach der von dem Humanismus begründeten Auffassung und Wertung einen Hauptbestandteil der höheren geistigen Kultur ausmachte, hat er nach unserer neuesten Kenntnis seiner Erziehung schon durch seine Schulbildung einen Einblick erhalten. Der damaligen Zeit stand diese Welt nicht als etwas in trockener Verwissenschaftlichung Erstarrtes und durch spießbürgerliches Schulmeistertum wesenlos Gemachtes gegenüber — wenn sich auch in dem späteren Humanismus das Fachwissen stark vordrängte. Mit ihrer Geschichte, ihrer Götter- und Heldensage war die Antike nicht nur ein Reservat der Schulen und gelehrter Zirkel, sondern vieles aus ihrem Vorstellungs- und Anschauungskreis war in weitere Volksschichten gedrungen, wirkte anregend und befruchtend auf Gedanken und Phantasie; lagen doch auch die literarischen Quellen nicht mehr allein in einem fremden Idiom vor, sondern waren von einheimischen Schriftstellern teils übersetzt, teils in Umarbeitungen neu behandelt, so daß das klassische Gut in mannigfachen Variationen und Einkleidungen verbreitet und zugänglich gemacht wurde. Die Bühne und die bildende Kunst trugen von ihrer Seite dazu bei, Begebnissen und Gestalten der antiken Vergangenheit eine durch die Gegenwart beeinflußte anschauliche Form zu verleihen. Man kann sich nur schwer eine Vorstellung machen von dieser Art von Popularisierung des Altertums, das in ganz anderer und sinnlicherer Weise der Anschauungswelt eingeprägt erscheint als heutzutage, wo das Gedächtnis durch das Schulwissen mit Einzelheiten aus so verschiedenartigen und heterogenen Gebieten belastet wird, daß nur weniges wirklich feste Wurzeln schlägt. Neben dem biblischen war der antike Stoffkreis das hauptsächliche Bildungselement ebenso für Verstand wie für Phantasie.

Wie dieses Bildungselement auf Rembrandt wirkte, welche Spuren es in seinem Werk hinterlassen und wie er mit ihm als selbständiger Gestalter umging, das werden wir später zu verfolgen haben.

4.

Im Verlaufe des ersten Universitätsjahres wird es sich bei dem jungen Rembrandt wohl gezeigt haben, daß sich seine Begabung ganz und gar nach der Seite anschauungsmäßigen Erfassens und nicht gelehrter Verstandestätigkeit erstreckte. Dem Vater mag es schwer angekommen sein, daß ihm der Plan, den er mit dem Sohne vorhatte, durchkreuzt wurde. Die Hoffnung, diesen sich in eine höhere soziale Schicht hinaufarbeiten zu sehen, wurde damit hinfällig. Die Malkunst stand in Holland nicht in besonders hoher Achtung und hatte vielfach noch einen handwerksmäßigen Anstrich. Die meisten, die sich ihr widmeten, entstammten der unteren Volksklasse und vermochten sich nur selten aus ihr emporzuheben. Die Konkurrenz war groß. Da der Verdienst gewöhnlich gering war, mußten manche, um sich durchzuschlagen, noch einen Nebenberuf ergreifen. Aart van der Neer war bekanntlich Gastwirt, Pieter de Hooch eine Zeitlang Kammerdiener. Zudem stand das Malervolk seines lockeren, unsteten und übermütigen Lebenswandels wegen nicht in bestem Rufe. Charakteristisch ist der Ausspruch, den Houbraken Govaert Flinks Vater in den Mund legt, als sich der Sohn entschlossen hatte vom Kaufmann zum Maler umzusatteln: »Gott bewahre mich, daß ich meinen Sohn zu einem Maler erziehe, die sämtlich leichtsinnige Lumpe sind und ein ungebundenes Leben führen.«

Die Verhältnisse in Leyden mochten einen Vater, der nicht viel herumgekommen und dessen Gesichtskreis beschränkt war, auch nicht gerade ermutigen, wenn sich der Sohn für die Künstlerlaufbahn entschied. Als Kunststadt hatte Leyden nicht viel zu bedeuten und konnte sich in dieser Hinsicht mit Haarlem oder Amsterdam nicht messen. Hinter der Wissenschaft trat die Kunst zurück. Der künstlerische Lokalheros war noch immer Lucas van Leyden, dessen großen Altar mit dem jüngsten Gericht man in dem Rathaus bewunderte, dessen Formensprache aber für das gegenwärtige Geschlecht längst etwas Altertümliches hatte. Die Anzahl der ansässigen Maler war so gering, daß sich die Gründung einer eigenen Gilde mehrfach zerschlug. Als einheimische Spezialität gab es nur eine Stillebenmalerei, die am Anfang des 17. Jahrhunderts hervortrat und ein bescheidenes Dasein fristete. Der einzige wirklich bedeutende Künstler, der während Rembrandts Jugend in Leyden lebte (in den Jahren 1618 bis 1631), ist Jan van Goyen, ein Bahnbrecher der auf den Ton gestellten nationalen impressionistischen Landschaftsmalerei.

Wenn Rembrandt mit etwa fünfzehn Jahren den Malerberuf ergriff, so war das für damalige Verhältnisse ziemlich spät. Gewöhnlich traten

die Knaben mit zwölf oder auch schon mit zehn Jahren bei einem Meister ein, um die Anfangsgründe zu erlernen und dafür allerlei Handreichungen zu leisten.

Der erste Lehrmeister, zu dem man ihn brachte, war Jakob Swanenburch, der einer Leydener Künstlerfamilie entstammte. Sein Vater, Isaak Claeszoon Swanenburch, der auch Maler war, hatte zwei Kartons für die berühmten Glasfenster in der Kirche von Gouda entworfen. Jakob, um das Jahr 1571 geboren, zog, wie damals üblich, früh nach Italien. Während sein Vater sich zur Reformation bekannte, blieb er katholisch. Das Zeichnen hat er nach eigener Aussage in der Heimat, das Malen in Venedig autodidaktisch erlernt; er verstand sich auch auf das Fresko. Im Jahre 1599 siedelte er sich in Neapel an und heiratete ein Jahr nach seiner Ankunft ein Mädchen der Stadt, Margherita Cordona. Was wir über seinen Aufenthalt in Italien wissen, ist einzig aus den Dokumenten über den Konflikt, in den er 1608 mit der Inquisition in Neapel geriet, bekannt. Er hatte einen Hexensabbath gemalt und in dem Fenster seines Ladens zur Schau gestellt, was bei frommen Gemütern Anstoß erregte. Der Inhalt des Bildes war folgender: Hexen jagen auf Besenstielen durch die Luft, eine fliegt aus einem Schornstein, einige halten Fackeln, andere Knaben, die sie geraubt haben, auf dem Arm, wieder andere reiten auf toten Tieren; eine nackte Gestalt wird von einer andern gesalbt; eine Hexenschar hat sich um eine Fontäne gesammelt; der Teufel in Gestalt eines Satyrs wird von einigen Hexen angebetet. Es handelt sich der Beschreibung nach um einen den Niederländern geläufigen Stoff in einer phantastischen Ausstaffierung, wie er durch Hieronymus Bosch und dann durch Pieter Bruegel Verbreitung gefunden hatte. Von der Hand des Frans Francken II besitzt die Wiener Galerie zwei Gemälde solcher Hexenversammlungen — das eine, der »Hexensabbath«, 1607 datiert —, nach denen wir uns von dem Bilde Swanenburchs eine ähnliche Vorstellung zu machen haben werden. Da die Italiener an solch einen wilden Spuk nicht gewöhnt waren, so griff die Inquisition den Fall auf und rückte dem armen Swanenburch auf den Leib. Man verlangt eine Rechtfertigung von ihm, daß er dergleichen Dinge nicht wirklich mit Augen gesehen und mit Hexen Umgang gepflogen hätte. Er bekennt sich als guter Katholik, sucht die Sache ins Scherzhafte zu ziehen und sagt aus, daß er so etwas nur male, um die Menschen lachen zu machen. Der Wahrheitsbeweis scheint befriedigt zu haben. Vor den schlimmsten Folgen ist er bewahrt geblieben. Er lebte nach dem Prozeß noch etwa zehn Jahre in Neapel und kehrte 1617 in die Heimat nach Leyden zurück.

Nur zwei unbedeutende Bilder von Swanenburch haben sich erhalten: die kleine Darstellung einer Prozession auf dem römischen Petersplatz in der Kopenhagener Galerie, die er 1628 aus dem Gedächtnis malte und eine andere römische Ansicht in Augsburg. Beide, ganz

vedutenmäßig gehalten, geben von seinem Können keine besondere Vorstellung. Auf seine romanistische Gesinnung wirft ein bezeichnendes Licht, daß er noch zu dieser Zeit auf der Signatur seinen Vornamen in Jakomo italianisierte. Vielleicht gab den Ausschlag dafür, daß Rembrandt diesem Meister anvertraut wurde, der Umstand, daß er ein Verwandter seiner Familie war; er mag sich aber auch dadurch, daß er erst vor kurzem aus Italien, der hohen Schule der Kunst, zurückgekehrt war, insbesondere empfohlen haben.

Leben und Art in dem Swanenburchschen Hause mag ihn im Gegensatze zu dem in dem eigenen Heim Gewohnten fremdartig berührt haben. Die Familie katholisch, die Frau Süditalienerin — wie mag ihre neapolitanische Gebärdensprache holländischen Kleinbürgern aufgefallen sein! — der Meister noch ganz im Banne dessen, was er im Süden in sich aufnahm, das Atelier vermutlich angefüllt mit Studien italienischer Veduten und Kostümfiguren nach Art des Kopenhagener Bildes. Nach unserer ältesten literarischen Quelle für Rembrandt, der Beschreibung der Stadt Leyden von Orlers (1641), in die ein paar biographische Notizen eingeflochten sind, hat er sich drei Jahre bei Swanenburch aufgehalten. Er wird in dieser Zeit den Lehrgang nach der damals üblichen Methode durchgemacht haben. Der Schüler erhielt Vorlagen, nach denen er arbeitete; Kupferstiche wurden kopiert, Gipse nachgezeichnet, theoretische Kenntnisse in der Anatomie, Proportionslehre, Perspektive durch allgemein verbreitete Lehrbücher vermittelt. Das Naturstudium trat dahinter sehr zurück, und ein Mann wie Swanenburch konnte ihm nach dieser Richtung gewiß wenig bieten; aber er wird durch ihn manches von den italienischen Kunstverhältnissen erfahren haben, in die dieser Einblick gewonnen. Hatte er doch eine der bedeutsamsten Wandlungen der Malerei im Süden miterlebt: die Reform der Carracci und das Auftreten Caravaggios. Während seines Aufenthaltes in Neapel war hier der »revolutionäre Naturalist« in persona erschienen, der, wo er hinkam, die Menschen durch seine Kunst und sein Wesen in Wallung brachte und in den Ateliers das Tagesgespräch bildete, mit dessen Helldunkel eine neue Art malerischer Gestaltung einsetzte, zu der auch Rembrandt sein Teil beitragen sollte. Der dreijährige Unterricht in Leyden fand bei einem anderen Lehrer eine Fortsetzung und Vollendung, und wieder war es ein Italienfahrer, dem er sich anvertraute.

5.

Auf die Wahl des zweiten Lehrers wird der Jüngling vielleicht schon selbst einen Einfluß gehabt haben. Sie fiel auf einen der damals geschätztesten holländischen Romanisten: Pieter Lastman in Amsterdam (1583 bis 1633). Als Künstler wie als Lehrer hatte

er einen Ruf. Rembrandts Leydener Mitbürger und Mitstrebender, Jan Lievens, hatte schon vorher (1617 bis 1619) sein Atelier besucht, in das er als zehnjähriger Knabe eingetreten war. Die Unterweisung bei einem erfahrenen Romanisten galt zweifellos als besonders vorteilhaft für die künftige Laufbahn; sie vermochte für das vorzubereiten, was in den maßgebenden Kreisen am meisten in Ansehen stand. Werke der Romanisten wurden bei dem kaufkräftigen Publikum stets begehrt und am höchsten bezahlt. Houbraken schreibt in der Biographie des Cornelis Poelenburg: »Es scheint, daß jenes Jahrhundert nur die Künstler schätzte, die Rom gesehen«. Welches Ansehens sich Lastmans Kunst erfreute, läßt sich aus verschiedenen Zeugnissen ermessen. Sandrart fügt seinem Namen das Epitheton »der berühmte« bei. Sein Ruhm beschränkte sich nicht auf seine Lebenszeit. Noch lange nach seinem Tode waren seine Arbeiten bei den Sammlern begehrt. Eines seiner Hauptwerke, das »Opfer von Lystra«, das Vondel, Hollands führender Dichter in jenen Tagen, besang, gelangte in den Besitz von Rembrandts Freund, Jan Six; und dieser erwarb noch im Jahre 1676 das Gegenstück, den »Opferstreit zwischen Orest und Pylades«, hinzu. Auch was wir von Versteigerungserlösen für verschiedene seiner Bilder aus den Auktionsverzeichnissen des 17. Jahrhunderts kennen, spricht durch die Höhe der Preise für seine dauernde Beliebtheit. Rembrandt kam in ein Atelier, das vorzüglich auf den Modegeschmack der Zeit eingestellt war.

Lastmans historische Stellung nimmt sich, wie ich glaube, bei genauerem Zusehen etwas anders aus, als es bisher formuliert worden ist, worauf hier mit ein paar Worten hingewiesen werden mag. Sein erster Lehrer, nach van Mander Gerrit Pietersz Sweelinck, war ein Schüler des Cornelis Cornelisz von Haarlem, der zusammen mit Goltzius an van Manders Akademie beteiligt war und dem romanistischen Manierismus in seiner extremsten Form bis weit in das 17. Jahrhundert huldigte. Der Aufenthalt Lastmans in Italien, der in die Mitte des ersten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts fällt, wurde dann aber ausschlaggebend für seine Entwicklung. Man hat besonderen Nachdruck darauf gelegt, daß diese entscheidend durch Adam Elsheimer, »den römischen Maler deutscher Nation«, bestimmt worden sei. Wenn er auch im Kreise des Künstlers, von dem Sandrart sagt, daß »in ganz Rom von nichts denn von seiner neuerfundenen Kunst im Mahlen geredt worden«, verkehrt und Anregungen, namentlich für die Ausgestaltung des Landschaftlichen, daher erhalten haben mag, so ist das doch nicht das Wesentliche, worauf er sein Schaffen aufbaute. Man wird im Gegenteil erstaunt sein, wie wenig spezifisch Elsheimerisches man in den meisten seiner Bilder zu entdecken vermag. Jenes feine Ineinanderschmiegen von Landschaft und Figürlichem, das Zusammenfassen des Ensembles unter einen einheitlichen

Beleuchtungseffekt, davon ist Lastman nicht berührt worden. Während Elsheimer von der vielfigurigen Historie mit reichem Apparat nach und nach abkam und die Landschaft mit figürlicher Staffage in kleinsten Dimensionen, wo alles in einen Stimmungsakkord aufgeht, als Besonderheit ausbildete, suchte Lastman seine Lorbeeren fast ausschließlich auf dem Gebiete des pompösen Historiengemäldes. Er knüpfte dabei an eine italienische Richtung an, die er mit aufkommen sah.

Während seines römischen Aufenthaltes wurde jenes große Werk vollendet, von dem man eine neue Ära der Malerei datierte: der Freskenzyklus Annibale Carraccis in der Galleria Farnese. Dem bis dahin herrschenden Manierismus wurde in Rom ein neues Programm gegenübergestellt. Raffael und der frühe Michelangelo der Sixtinadecke gewannen — neben den Venezianern, vor allem Tizian und Veronese — als Vorbilder eine neue Geltung, und Stileigenschaften, die man daraus ableitete, verschmolzen sich mit barocken Zeitelementen. Hand in Hand damit ging ein intensives Modellstudium und Aktzeichnen. Annibale Carracci und seine römischen Schüler waren die Hauptvertreter einer solchen stark mit Raffaelischen Zügen durchsetzten Kunst. Für antike Stoffe und Formbildungen schufen sie unter bewußter Abwendung von der manieristischen Behandlung solcher Gegenstände eine an den Renaissancemeistern geschulte Darstellungsweise, die mit allen eklektischen Elementen doch selbständige Ziele verfolgte. Sie stellten die Historie auf einen neuen Boden. Der Eindruck davon hat in Rom bei Lastman offenbar die tiefsten und am meisten haftenden Spuren hinterlassen. Er machte die Ideale der Carracci-Schule zu den seinigen, stützte sich auf die von ihr bevorzugten Muster und schritt mit ihrer Hilfe über den holländischen Manierismus hinaus — so stark ihm auch noch manieristische Spuren anhaften.

Man bemerkt in seinen Werken eine ganze Anzahl Entlehnungen aus italienischen Meistern, die auf Art und Wahl seiner Vorbilder Schlüsse zulassen. Raffaelische Motive machen sich dabei besonders bemerkbar. Auf dem »Bethlehemitischen Kindermord« der Braunschweiger Galerie hat er eine Reihe von Zügen aus Marcantons bekanntem, auf eine Vorlage von Raffael zurückgehenden Stich desselben Gegenstandes übernommen. Wir finden bei ihm auf der linken Seite die Gruppe der beiden Frauen wieder, von denen die eine mit dem Kind im Arm den Kopf jählings nach dem Verfolger umwendet, während neben ihr eine andere wehklagend beide Arme in die Luft wirft; weiter rechts zerrt ein Krieger eine Frau an ihren offenen Haaren — wie es Marcanton im Gegensinne gibt; auch die beiden in der Mitte des Bildes liegenden Kinder sind in ihrer Haltung verwandt mit den auf dem Stich an verschiedenen Stellen des Vordergrundes verteilten Kinderleichen. Daß Lastmans »Schlacht zwischen Constantin und Maxentius an der Milvischen Brücke« (Bremen,

Kunsthalle; Freise, Lastman Taf. 3) Figuren aus Raffaels Vatikanischem Fresko übernommen zeigt, ist schon beobachtet worden. Wenn man aber das Hauptmotiv, die Anlage und Bestürmung der Brücke, mit Rubens' Amazonenkampf (München) in Verbindung gebracht hat, so kommt vielmehr Tizians »Schlacht bei Cadore« nach der uns bekannten Stichwiederholung von Giulio Fontana als Quelle in Betracht, wo auch der auf der linken Seite das Flußufer hinabsprengende Reiter zu sehen ist. Endlich sei nur noch das Gemälde »Diana und Aktaeon« (Paris, Sammlung Wagenhoff-Dolch; Freise Abb. 19) erwähnt, auf dem für die in starkem Kontrapost vorn am Boden sitzende Nymphe die Venus aus Raffaels »Vermählung von Amor und Psyche« im Deckenfresko der Farnesina im Gegensinne den Urtypus darstellt — übrigens eine Haltung, die als gangbares und beliebtes Ateliergut auch sonst öfter Verwendung fand. Soviel mag genügen, um den eklektischen Charakter von Lastmans Kunst im Sinne der Carracci-Schule darzutun.

Wenn er an die Arbeit ging, so baute er aus teils seinen Vorbildern entnommenen, teils nach dem Modell im Anschluß an diese Vorbilder selbständig erfundenen Figuren seine Kompositionen zusammen, denen immer etwas Konstruiertes anhaftet. Mit den der italienischen Kunst entlehnten idealisierenden Faktoren mischt sich ein spezifisch niederländischer Realismus. Dem Stoffgebiet, das man unter dem Begriff »Historie« zusammenfaßte, widmete er seine ganze Kraft. Er schöpft seine Gegenstände aus der antiken Mythologie und Geschichte und aus der Bibel, setzt sie nach Rezepten der großen internationalen Historienmalerei in Szene und weist dem Nackten einen weiten Spielraum zu. Themen, die Gelegenheit geben zu feierlichem Aufzug, zur Entfaltung bunt durcheinanderflutender Massen und zur Ausbreitung verschwenderischer Pracht sind ihm besonders willkommen. Durch ein Ensemble aus menschlichen Körpern mit einem von einem akademischen Schönheitsideal abhängigen Gliederspiel, aus kostbaren Stoffen, Stilleben von Blumen, Früchten und Prunkgerät auf die Sinne zu wirken, darin sah er einen besonderen Vorzug. Wenn David (auf dem Braunschweiger Bild) im Tempel dem Herrn singt, so gebärdet er sich wie ein Theaterkönig. Die Opferstätte ist in barockem Geschmack pomphaft zugerichtet, in barocken Formen sind der Altar, die Kanne und alle sonstigen Gerätschaften gebildet. Ein dicker gepanzerter Krieger von burleskem Aussehen hält neben dem König Wache, Chorknaben tragen Weihrauchfässer; ein Sängerchor und ein mit modernen Instrumenten besetztes Orchester vereinigen sich mit dem Gesange des Königs. Aufgeblasen, mit einem äußerlichen Pathos, entbehrt der Vorgang jeder Würde und ist in echt niederländischer Weise mit genrehaften, kleinlichen und grotesken Zügen durchsetzt. Der Chorknabe unmittelbar hinter Davids Haupt hat den Deckel von seinem Weihrauchgefäß abgehoben und bläst

das Feuer an, die auf der Bank sitzenden Sänger, von denen der eine Alte seinen Kneifer auf die Nase drückt, sind in einem recht banalen Realismus stecken geblieben. Dieselbe Mischung von südlich-pathetischen Ausdrucksmitteln und nordisch-philiströser Gebundenheit zeigt sich bei der Darstellung von Odysseus und Nausikaa (Braunschweig). Die kontrastierende Anordnung der beiden Hauptpersonen, der schräg von vorn gesehenen Prinzessin und des in Rückenansicht knieenden Odysseus, die sich noch in einigen Nebenfiguren wiederholt, geht auf ein italienisches Kompositionsschema zurück, das auch bei der Carracci-Schule in Ansehen stand; die Gestalten auf und neben dem Wagen sind zu einer nach allen Regeln der Kunst gebauten Gruppe vereinigt. Nausikaa eine grobschlächtige Schönheit, deren volle Brüste über das Mieder hervorquellen. Die Aufmerksamkeit, die auf die zwischen ihr und dem nackten Fremdling sich anspinnenden Beziehungen gerichtet werden soll, wird wieder abgelenkt durch die um den Wagen sich gruppierenden Gefährtinnen, die sich die Wäsche im Korbe zureichen; im Vordergrunde ein leckeres Stilleben mit großer Ausführlichkeit hingebreitet, das dem nackten verhungerten Odysseus wohl in die Augen stechen mag. Das Interesse des Malers haftet immer an Äußerlichkeiten; seelische Vertiefung geht ihm ab. So wirken die Szenen wie gestellte lebende Bilder. Die Ausdrucksbewegungen der Figuren sind stereotyp und wiederholen sich bei den verschiedensten Gelegenheiten. Das Modellhafte erscheint niemals ganz abgestreift. Mit besonderem Vergnügen ergeht er sich in der Kostümierung und in der Ausstaffierung des Schauplatzes. Die verschiedensten Arten von Trachten nach mannigfachen Mustern aus der italienisch-antikisierenden, der orientalischen und der nordischen Welt wechseln miteinander ab. Dabei ist ihm ein gewisser erfinderischer Sinn in der Anlage und Variierung der Kompositionen nicht abzusprechen. Wenn er einen Gegenstand wie die Taufe des Kämmerers Philippus mehrmals wiederholt, so denkt er sich immer eine neue Situation aus. Sein Kolorit entbehrt stellenweise nicht einer gewissen Kraft und bringt es, besonders mit einem satten Rot, zu leuchtenden Wirkungen, verfolgt aber letzten Endes das Ziel, das Auge durch eine polychrome Buntheit zu ergötzen.

Lastmans Stellung innerhalb der holländischen Kunst wird dadurch gekennzeichnet, daß er sich von dem extremen Manierismus, wie ihn Cornelis Cornelisz vertritt, gelöst hat, indem er sich Prinzipien der Bologneser Akademie zu eigen machte, und daß er dadurch eine gewisse Beruhigung, Gehaltenheit und Geschlossenheit in die Malerei bringt. Er ist jedenfalls der Bedeutendste in dieser Art von Historienmalerei, den Holland am Anfang des 17. Jahrhunderts aufzuweisen hat, und es gibt manche unter seinen Arbeiten, die mit ihrem echt holländischen Gefühl für kräftige Gegenständlichkeit noch heute eine Wirkung auszuüben vermögen.

Rembrandt geriet somit bei Lastman in das Zentrum der holländischen Historienmalerei, die durch Wahl und Bearbeitung der Stoffe auf humanistischer Grundlage ruhte und sich an einen darauf eingeschworenen Kreis von Gebildeten wandte. Er sah, wie in dem Atelier mit Raffaelischen, Tizianischen, Carraccesken und anderen Vorlagen geschaltet wurde. Ein Studienmaterial italienischer Stiche, Zeichnungen und Kopien war gewiß immer zur Hand. Vermutlich gab es in dem Hause auch ein Lager von Requisiten, wie sie der Meister für seine beliebten Aufzüge und Verkleidungen benötigte, von alledem was wir auf seinen Bildern mit so exakter Treue der Wirklichkeit nachgebildet sehen: Turbane, Waffen und verschiedene Arten von Kostümstücken, Decken, Tücher, Gefäße und andere Gerätschaften. Dazu wird auch der Sonnenschirm mit langem Stil gehört haben, den wir auf dem Wagen der Nausikaa erblicken und in einer Anzahl anderer Bilder wiederfinden — ein Stück, das dann Rembrandt ebenfalls auf seinen Frühbildern öfter verwendet. Und auch darin folgte ihm der Schüler, daß er bei verschiedenen Gelegenheiten gern Pfauen anbrachte, um den Glanz der Szenerie zu erhöhen.

Die Bildnismalerei scheint in dem Atelier nicht gepflegt worden zu sein. Nur zwei männliche Porträtköpfe haben sich von Lastman erhalten, die von seinem Charakterisierungsvermögen keinen hohen Begriff geben.

In der Landschaftsmalerei schloß er sich jener Darstellungsweise an, die sich am Anfang des Jahrhunderts in Rom unter einer Wechselwirkung italienischer und nordischer Motive herausbildete, unter Führung von Meistern wie Annibale Carracci, Paul Brill, Adam Elsheimer. Er ist kein eigentlicher Landschafter gewesen, aber er hat dem Landschaftlichen doch eine besondere Beachtung geschenkt und es in einer Anzahl seiner Figurenbilder mit Sorgfalt und Liebe behandelt.

Rembrandt hat durch ihn sowohl für das Figürliche wie für das Landschaftliche Anregungen erhalten, deren Spuren sich in seinen Werken erkennen und noch über viele Jahre hinaus verfolgen lassen. Man sieht immer mehr, wie er das, was er hier aufgenommen, für sich fruchtbar zu machen suchte. War das Wesen des Lehrers von dem seinigen gewiß sehr verschieden, so ist er doch auf die von ihm gepflegte Richtung eingegangen. Wenn er noch als fertiger Meister Werke Lastmans kopiert und aus solchem Anschauungskreis heraus eigene Werke erfunden hat, so gibt das Fingerzeige, was diese Lehrzeit für ihn bedeutete.

Neben Lastman ist noch ein zweiter unter den holländischen Romanisten mit Rembrandts künstlerischer Erziehung in eine nähere Verbindung gebracht worden. Houbraken ist die einzige unserer alten Quellen — und gewiß keine einwandfreie —, die als seinen Lehrer auch den Amsterdamer Maler Jan Pynas (1583 bis 1631) erwähnt, der Last-

mans Studiengenosse in Rom war. Wir werden das nicht wörtlich zu nehmen haben in dem Sinne, daß Rembrandt in ein festes Schülerverhältnis zu Pynas trat, aber es haben sich gewisse Beziehungen zwischen Werken beider nachweisen lassen. Bredius hat auf eine Verwandtschaft zwischen Rembrandts früher, in zwei Exemplaren bekannter »Auferweckung des Lazarus« (B. 45) und dem 1615 bezeichneten Gemälde von Jan Pynas in der Sammlung Johnson in Philadelphia aufmerksam gemacht und die Ähnlichkeit der beide Male an gleichen Plätzen in der linken Ecke des Vordergrundes wiederkehrenden Frau angemerkt. Mag Rembrandt auch dies und jenes von Pynas entlehnt haben, zu seinen Bildungselementen fügt das kein neues Glied hinzu, denn was er bei diesem finden konnte, war prinzipiell dasselbe was ihm in Lastmans Atelier entgegentrat.

6.

Nach einem, wie Orlers berichtet, halbjährigen Aufenthalt bei Lastman kehrte Rembrandt in die Heimat zurück. Der Weg von Amsterdam nach Leyden führt über Haarlem, und wir dürfen wohl annehmen, daß er an den Kunstwerken der Stadt, deren Malerei unter dem Zeichen des Frans Hals stand, nicht achtlos vorübergegangen sein wird. So trat er mit einem beträchtlich erweiterten Anschauungskreis in die Vaterstadt ein und machte sich sogleich, noch nicht zwanzigjährig, selbständig. Bald meldeten sich auch schon Schüler. Jan Lievens, sein Vorgänger bei Lastman, scheint in engere Beziehung zu ihm getreten zu sein, wohl um ihm dies und jenes abzusehen. Joris van Vliet, der Radierer, dem wir einzelne verschollene Werke Rembrandts im Nachstich verdanken, genoß damals seinen Unterricht. Im Februar 1628 ließ sich der fünfzehnjährige Gerard Dou bei ihm nieder, um drei Jahre seiner Lehre zu folgen. Dieser hat uns ein kleines Bild hinterlassen, das den jungen Meister in seinem Arbeitsraume zeigt (Richmond, Slg. Cook). Der Künstler in langem Malkittel, ein Barett auf dem lockigen Kopf, steht mit Palette und Pinsel vor der Staffelei, die ein heute nicht mehr nachweisbares Gemälde offenbar biblischen Inhaltes trägt. Vorne rechts ein Stilleben, bestehend aus einem Faß, Reisetasche, Schild, Helm, Degen, Schärpe und Feldflasche; im Hintergrunde ein Tisch mit einer Geige und einem Leuchter; an der Wand darüber neben einem ovalen Porträt ein Bogen und ein Sonnenschirm von der Art, wie er auf den Lastmanschen Bildern vorkommt; ein Besucher in vornehmem Straßenanzug durchschreitet die Tür. Wir dürfen ohne weiteres annehmen, daß Dou einen an die Wirklichkeit anknüpfenden Eindruck von der Ausstattung des von Rembrandt benutzten Raumes vermittelt, da die ihn umgebenden Atelierrequisiten zum Teil in seinen Werken wiederkehren. Was dieser zur Ausstaffierung von Szenerien und zur

Einkleidung von Modellen brauchte, das hat er zur Hand. Er selbst in einem eigens zugerichteten Künstlerhabit, das Gefallen an phantastischer Zurichtung verrät, auf dem Kopfe die Toque, in der er sich auf seinen Selbstbildnissen öfter darstellte. Das nicht sehr ansprechende Bild hat einen Zug ins Reklamehafte — zumal da auch ein Käufer schon in der Tür steht.

Daß Rembrandts Kunst bereits in diesen Jahren einen Ruf genoß, dafür besitzen wir verschiedene Zeugnisse. Ein Jurist aus Utrecht, Arent van Buchel, der eine Abhandlung über Malerei verfassen wollte, verzeichnet auf einem für diesen Zweck angelegten Notizblatt — vermutlich zur Zeit seines Besuches in Leyden am 10. Januar 1628 —, daß man von dem Leydener Müllerssohn viel hermache, aber etwas vorzeitig — womit er sagen will, daß diese Lokalgröße die Beweise dafür nach seiner Ansicht erst noch erbringen müsse.

Weit ergiebiger sind die Bemerkungen, die wir Constantin Huygens in seiner in den Jahren 1629 bis 31 verfaßten Selbstbiographie verdanken. Ein Haager von Geburt, der über die Vielseitigkeit humanistischer Bildung, über die Leichtigkeit und Eleganz des Weltmannes verfügte, vertrat er in Holland den Typus des vielgewandten und mit seinem Geiste vieles umfassenden Kanzlers, wie ihn die Renaissance ausgeprägt, und hatte als Sekretär des Statthalters der Generalstaaten einen entsprechenden Einflußkreis. Italien war ihm natürlich durch Reisen bekannt. Wie es sich für einen echten Humanisten ziemt, war er auch auf dem Gebiete der bildenden Kunst bewandert, ja hatte sich in seiner Jugend in die Malerei durch praktische Unterweisung einführen lassen. Seiner lateinisch geschriebenen Biographie hat er einen Abriß über Künstler seiner Zeit einverleibt. Dem Umstand, daß er zu der Leydener Universität gute Beziehungen unterhielt, verdanken wir es wohl, daß er Ausführlicheres über den jungen Rembrandt weiß und berichtet. Er stellt ihn in Vergleich mit seinem etwa gleichaltrigen Stadtgenossen, Jan Lievens, indem er es unentschieden läßt, wer von beiden der größere sei. Sie lassen sich, obwohl ihr Aussehen noch fast knabenhaft sei, wie er sich in seiner Hyperbeln liebenden Sprache ausdrückt, den berühmtesten Zeitgenossen anreihen, die sie gewiß bald übertreffen werden. Bemerkenswert erscheint ihm, dem Manne von Familie und Bildung, daß sie es trotz ihrer niedrigen Herkunft so weit gebracht hätten, obwohl die Eltern ihnen nicht die allerbeste Erziehung hätten gewähren können, denn ihren Lehrern verdankten sie nichts, ingenio omnia. Ein für ihr Alter unnatürlicher Fleiß und eine Ausdauer, die sie an den unschuldigen Vergnügungen der Jugend vorbeigehen ließen, als ob sie Greise wären, setzt ihn in Erstaunen, so daß man ihnen nur Mäßigung und Schonung ihrer von der sitzenden Lebensweise schon kraftlos gewordenen Körper dringend empfehlen könne. Er versucht dann die Verschieden-

heit ihrer künstlerischen Ausdrucksweise zu umschreiben; Lievens bevorzugt ein großes Format, zeichnet sich durch eine gewisse Kühnheit in der Stoffwahl und Formgebung aus und fährt am besten, wenn er bei einer aus dem Vollen schöpfenden Naturwiedergabe bleibt. Rembrandt, der in kleinen Bildern das zusammenzudrängen versteht, worum sich andere in großen vergeblich bemühen, übertrifft ihn an Urteilskraft und Lebhaftigkeit in der Affektdarstellung, und in »Historien« läßt er ihn durch die lebendige Erfindung hinter sich. An einem Beispiel, dem Gemälde der Reue des Judas, das uns erhalten ist und das wir noch kennen lernen werden, erläutert er die Rembrandtschen Eigenschaften und stellt es den größten Werken des Altertums an die Seite. Eins hat Huygens als überzeugter Humanist allerdings an den beiden Jünglingen zu rügen und bezeichnet es geradezu als Wahnsinn: daß sie nicht Italien aufsuchten, um durch Bekanntwerden mit den Werken Raffaels und Michelangelos ihrer Ausbildung die letzte Vollendung zu geben. Ihre Gegengründe seien: daß sie in ihren Entwicklungsjahren keine Zeit dafür aufbrächten und gute italienische Bilder auch außerhalb Italiens hinreichend sehen könnten. Ist die letzte Bemerkung, wenn sie in dieser Form von seiten der jungen Leute gefallen ist, gewiß als reichlich übertrieben und prahlerisch anzusehen, so liegt doch kein Grund vor, sie, wie das geschehen, als eine ironische Spitze aufzufassen und daraus auf eine von vornherein bestehende Abneigung gegen alle italienische und Renaissancekunst bei Rembrandt zu schließen. Es gab ja tatsächlich Möglichkeiten in den Niederlanden, solche Dinge bis zu einem gewissen Grade kennen zu lernen. In holländischen Privatsammlungen waren, wie auch Sandrart erwähnt, verschiedentlich italienische Gemälde vertreten. Amsterdam, damals ein Mittelpunkt nicht nur des holländischen, sondern des Welt-Kunsthandels, sah oft genug italienische Stücke durch seinen Markt hindurchgehen. So wurde z. B. Lastman — gewiß als ein besonderer Kenner italienischer Kunst — im Jahre 1619 herangezogen, um einen Caravaggio zu expertieren. Als Hauptanschauungsmaterial kamen aber die Stiche nach den italienischen Meisterwerken in Betracht, die allenthalben in Umlauf waren und die Rembrandt in den Ateliers seiner Lehrer Swanenburch und Lastman wohl in genügender Anzahl vorgefunden haben wird. Daß Huygens selbst in der Begründung der Auffassung der jungen Männer keinen ironischen Ausfall sah, geht aus seinem folgenden Satz hervor: daß er nicht zu entscheiden wage, ob sie damit recht hätten. Der Sinn ihrer Worte ist derselbe wie bei einem dem Caravaggio von seinem Biographen Bellori in den Mund gelegten Ausspruch, den dieser folgendermaßen überliefert: »Als er sich anschickte, seinem eigenen Genius gemäß zu malen, legte er keinen Wert auf die ausgezeichnetsten Marmorbilder der Antike und auf die berühmten Malereien Raffaels, sondern mißachtete sie vielmehr und nahm sich die Natur

allein zum Gegenstand für seinen Pinsel. Wenn ihm daher die geschätztesten Statuen des Phidias und Glycon gezeigt wurden, damit er sein Studium danach richte, so antwortete er weiter nichts, als daß er seine Hand nach den herumstehenden Menschen ausstreckte, womit er darauf anspielte, daß ihn die Natur zur Genüge mit Lehrern versehen habe.«

Wahrscheinlich hat Huygens beide, Rembrandt und Lievens, in Leyden persönlich kennen gelernt; von Lievens erwähnt er ausdrücklich, daß er mit ihm gesprochen habe. Dadurch erhalten seine Angaben einen besonderen authentischen Charakter und sind auch deswegen für uns wertvoll, weil wir ihn noch späterhin mit Rembrandt in Beziehung finden und für seine Kunst wirken sehen. Seine Aussage über den ungeheuren Fleiß wird bestätigt durch das, was wir von Rembrandt heute noch an Gemälden und Radierungen aus jener Leydener Zeit besitzen. Das Fundament, auf dem seine spätere Kunst ruhen sollte, wurde damals gelegt. In der Stille dieser Jahre hat er, ganz auf sich selbst gestellt, ohne Ablenkung durch äußere Eindrücke, sich einen Stil gebildet, der durch seine Neuartigkeit gleich Aufsehen zu erregen vermochte. Als er sich fest im Sattel fühlte, zog es ihn aber hinaus aus der Enge der Kleinstadt. Das Zentrum des holländischen Lebens, Amsterdam, bot mehr Bewegungsfreiheit und verhieß einen größeren Wirkungskreis und reicheren Verdienst. Dort nahm er — wahrscheinlich in der zweiten Hälfte des Jahres 1631 — seinen Wohnsitz. Daß er am Anfang des Jahres vermutlich noch nicht an die Übersiedlung dachte, geht wohl daraus hervor, daß er am 1. März einen Garten in Leyden kaufte. Der darauf angewandte Preis läßt darauf schließen, daß er damals schon ziemlich bemittelt war. Als Grund für seinen Umzug gibt Orlers an, daß seine Kunst den Amsterdamern besonders gefiel und daß er häufig aufgefordert wurde, dort Porträts und andere Arbeiten anzufertigen. Die letzte Nachricht, die wir über seinen Leydener Aufenthalt besitzen, ist ein Dokument, das ihn im Juni 1631 als dort noch wohnhaft verzeichnet.

7.

In Amsterdam nimmt er Wohnung bei einem Kunsthändler, Hendrick van Uylenburch, mit dem er schon von Leyden aus in Beziehung stand, der ihm wahrscheinlich bisher schon Aufträge vermittelt haben wird und der dann als Drucker und Verleger einer seiner Radierungen, der großen Kreuzabnahme (b. 81), erscheint. Daß der etwa fünfundzwanzigjährige Rembrandt nicht als Hungerleider, sondern schon in einer gesicherten materiellen Lage in Amsterdam einzog, ergibt sich auch daraus, daß er imstande war, Uylenburch noch von Leyden aus eine Summe von tausend Gulden vorzuschießen. Mit dem Erfolge der Umsiedelung durfte er wohl zufrieden sein. Die Amsterdamer stürzten sich auf den jungen Maler, um sich von ihm porträtieren zu lassen. Was

er bot, fand solchen Beifall, daß er gleich mit den einheimischen Bildnismalern zu konkurrieren, ja sie zu überflügeln vermochte. Kaum eingetroffen, erhielt er Gelegenheit, sich in der beliebten und in einem besonderen Sinne nationalen Aufgabe eines Gruppenporträts zu versuchen: durch den Auftrag für die Anatomie des Dr. Tulp. Sein Maß an Energie und Arbeitskraft ging über jede gewöhnliche Norm hinaus. Man hat nach dem allein, von dem wir wissen, ausgerechnet, daß er damals imstande war, in einer Woche durchschnittlich ein Ölgemälde und mehrere kleinere Kompositionen herzustellen.

Der Aufenthalt in Amsterdam hatte, abgesehen von seinem Vorzug als Erwerbsquelle, noch andere Anziehungspunkte und Reizmittel für ihn. Als er sich entschlossen hatte, der Stadt der hohen Gelahrtheit den Rücken zu kehren und sich in die buntbewegte Kaufmannsstadt versetzt sah, da mochte etwas in seinem Wesen Befriedigung finden, was einem tiefen Lebensbedürfnis entsprach. Es lag als eine Art Urinstinkt eine genießerische Sinnlichkeit in seiner Natur, die nach Umgang mit schönen, vielgestaltigen, seltenen, prächtigen Dingen verlangte, und da war Amsterdam ganz der Ort dem entgegenzukommen.

Die Stadt, die seit dem Rückfall Antwerpens an Spanien (1585) einen ungeheuren Aufschwung nahm, war zur Handelsmetropole Hollands geworden. Das hatte ein unaufhörliches Zuströmen von Reichtum und das Aufkommen eines bis dahin unbekannten Luxus im Gefolge. Ein ausgesprochener Handelsgeist leitete das ganze Leben. »Die Niederlande des 17. Jahrhunderts wurden von Amsterdam beherrscht, Amsterdam vom Gelde«, schreibt Busken Huet, der Verfasser des Buches: »Das Land von Rembrandt«. Wenn man auch im Jahre 1631 die den humanistischen Studien gewidmete »Freischule« begründete und eine Berühmtheit wie Johannes Vossius an diese Universität berief, so blieb der Grundcharakter der Stadt doch ein merkantiler. Die freien Künste und hohen Wissenschaften kamen nicht ganz zu ihrem Recht »in einer Stadt, da der Märkte Kuhr-Götze täglich und so gar feierlich als in dieser angebetet wird«, wie wir in Philipp von Zesens Beschreibung von Amsterdam (1664) lesen. Im wesentlichen drehte sich alles um Handel und Geschäft. Von dem bunten Treiben, das dadurch in das Amsterdamer Stadtbild gebracht wurde, erhalten wir eine anschauliche Vorstellung durch die Verse, in denen der Dichter Jeremias de Decker, der ein Freund Rembrandts wurde, die Amsterdamer Börse besungen hat:

Een plaats, die's middags krielt van allerhande volcken,
Een wandelperk, daar Moor met Noorman handel drijft:
Een kerk, daar Joden, Turk en Christen in vergâren,
Een aller Talen School, een Merktveld aller waeren,
Een Borze, die alleen all's waerelds borzen stijft.

(Ein Platz, der mittags von allerhand Völkern wimmelt,
Eine Promenade, wo der Mohr mit dem Normannen Handel treibt,
Eine Kirche, wo Juden, Türken und Christen zusammenkommen,
Eine Schule aller Sprachen, ein Handelsort für alle Waren,
Eine Börse, die allein die Börsen aller Welt stark macht.)

Der See- und Hafenverkehr gab dem städtischen Getriebe einen frischen abenteuerlichen Zug. Mit einem Auge blieb man immer dem Weltmeer zugewandt. Durch die Ost- und die Westindische Kompagnie, die hier ihren Sitz hatten, wurde der überseeische Handel zentralisiert. Die verschiedensten Arten ausländischer Waren strömten zusammen, wurden zur Einfuhr abgeladen, zur Ausfuhr verfrachtet, in den Läden der Kaufleute feilgeboten. Fremde, die nach Amsterdam kamen, fühlten sich von dem Überfluß an seltenen und merkwürdigen Dingen, die es zu sehen und anzustaunen gab, und von dem kräftigen Pulsschlag, der das Leben bewegte, überwältigt. Jener Deutsche, Philipp von Zesen, der seinen Landsleuten die Herrlichkeiten Amsterdams geschildert und sein Buch mit schönen canalettohaft anmutenden Kupferstichen ausgestattet hat, entwirft ein Bild von einem Warenhaus, »darinnen allerhand ostindische Köstlichkeiten zu kaufen: als die allerklarsten und teuersten Porzellane, mancherlei indische wunderseltsame Kleider, vergüldete und auf eine sonderliche Art gemalte Schachteln, mit Schildkröten überzogene Stäbe, wie auch vielerhand mit artigen Bildern gezierte Lackwerke, mit Perlmutter ausgelegte Kästlein und andere dergleichen fremde Dinge mehr, die uns die andere Welt zusendet«. In dem Reisejournal, das gelegentlich des Aufenthaltes des Prinzen Cosimo von Medici, des späteren Großherzogs Cosimo III., in Holland (1669) von seiner Begleitung geführt wurde, wird der Eindruck von Amsterdam folgendermaßen geschildert [1]: »Es ist sicher die Stadt der Welt, in der ein größerer Handel getrieben wird als in irgendeiner anderen. Sie wird betrachtet als das Magazin des Universums, die Kasse der Reichtümer, der Vergnügungsort der Nationen. Die Fremden staunen darüber beim ersten Anblick, und es scheint, daß die vier Weltteile beraubt seien, um sie zu bereichern und in ihren Hafen all das, was sie an Seltenstem und Merkwürdigstem besitzen, zusammenzubringen.« Das bewundernde Urteil ist um so maßgebender, als es von hochstehenden Italienern, die eine Orientierungsreise durch die zivilisierten Länder Europas hinter sich hatten, gefällt wurde. Bezieht es sich auch auf den Zustand der Stadt zur Zeit von Rembrandts Tod, so darf es doch ebenso für die vorhergehenden Jahrzehnte gelten, deren Entwicklung zu diesem Endergebnis führt — kurz vor dem Verfall.

Das war ein Ort, der imstande war, Rembrandts Liebhabereien unausgesetzt wachzuhalten und durch all das was es täglich an Neuem,

Ergötzlichem, Verlockendem zu sehen gab, anzustacheln. Er begnügte sich auch nicht, dergleichen nur bei Gelegenheit zu bestaunen, eine unwiderstehliche Kauflust trieb ihn, in eigenen Besitz zu bringen, was sein Auge reizte. Von einer Sammelleidenschaft besessen, machte er sein Heim zu einem Stapelplatz von allerhand Kunstgegenständen und Merkwürdigkeiten. Welch starken Eindruck diese Leidenschaft bei seinen Zeitgenossen hinterließ, spiegelt sich in verschiedenen Formen der Überlieferung wider.

»Der durch die ganze Stadt auf Brücken und in Winkeln, auf dem Neu- und Nordmarkt, sehr eifrig aufzustöbern ging Harnische, Helme, japanische Dolche, Pelze und Halsbergen, die ihm malerisch erschienen, und der oft einen römischen Leib zu einem Scipio machte oder die edlen Glieder eines Cyrus damit maskierte. Und dennoch meinte er, daß, wenn er sich auch nichts entgehen ließ, was aus den vier Weltteilen hierher gelangte, ihm noch viel zu einem ausgefallenen Aufputz fehlte, wenn er damit umging, seine Gestalten in Kleider zu stecken.« Diese in Verse geschmiedeten Bemerkungen hat der Advokat und Poet Andries Pels, der im Jahre 1668 zusammen mit einigen Doktoren die einen Mittelpunkt des literarischen Lebens in Amsterdam bildende Gesellschaft Nil volentibus Arduum begründete, dem Passus über Rembrandt in seinem Lehrgedicht: »Gebrauch und Mißbrauch des Schauspiels« (Amsterdam 1681) eingeflochten [2]).

Wie Rembrandt auf seinen Streifzügen bei Kunsthändlern und Trödlern, mit seinen Käufen auf Auktionen die ungeheure und reichhaltige Sammlung zustande brachte, die er in seinem Hause vereinigte, davon wird später noch ausführlich die Rede sein.

Er, der Maler des Lebens, für den alles tote Material und alles Stillebenhafte nur Mittel zu dem Zweck war, dem Lebendigen zu dienen und es zu fördern, dessen Interessenkreis und Anteilnahme sich auf die weitesten Gebiete des Lebendigen, Mensch und Tier, erstreckte, erhielt in der Handelsmetropole auch nach dieser Seite hin Gelegenheit zu Beobachtungen, wie sie an wenigen anderen Stellen geboten wurde. Hier gab es ausländische und wilde Tiere zu sehen, die sonst nur vom Hörensagen oder nach mehr oder weniger korrekten Abbildungen bekannt waren. Wie er sich das zunutze machte, dafür sprechen z. B. seine lebenswahren Zeichnungen nach Elefanten und Löwen. Elefanten hat er in verschiedenen Stellungen auf den drei köstlichen Blättern des British Museum (Hdg. 948) und der Albertina (Hdg. 1468, 1469) zu Papier gebracht; zweimal nur ein einzelnes Tier: auf der Londoner Zeichnung ganz im Profil, mit allen vier Füßen fest auf dem Boden stehend, in der Albertina etwas schräg gerichtet und in schreitender Bewegung, während die andere Albertina-Zeichnung drei verschiedene Posituren, einmal das Tier am Boden liegend, enthält. Der stehende Elefant ist

ausführlich bezeichnet und 1639 datiert, um dieselbe Zeit werden auch die anderen Blätter entworfen sein. Daß sie alle auf Natureindrücken und Modellstudien beruhen, ist ihrem Charakter nach nicht in Zweifel zu ziehen. Ein Beispiel, wie sein Vorstellungsvermögen nach und nach durch Wirklichkeitsbeobachtungen befruchtet wurde, bietet auch die Entwicklung seiner Löwendarstellungen. Bis gegen Ende der dreißiger Jahre (z. B. Radierung des heiligen Hieronymus 1634) sind die Löwen schematisch auf Grund einer Kenntnis aus Nachbildungen gezeichnet. Später hat er in der Wiedergabe dieses Tieres das intimste Verständnis für die Eigentümlichkeiten seines Körperbaus, seiner schmiegsamen und zuckenden Glieder, seiner wechselnden Lagen und Haltungen offenbart, wie es nur aus einem sorgfältigen und eingehenden Naturstudium hervorgehen konnte. Wir verweisen nur kurz auf die in verschiedenen Sammlungen zerstreuten Zeichnungen von Löwen, die in ihrer prachtvollen Körperlichkeit und ihrer breit meisterlichen Anlage jedem Freunde Rembrandtscher Kunst bekannt und wert sind. Einer Überlieferung zufolge soll in Amsterdam um die Wende der dreißiger und vierziger Jahre eine Menagerie bestanden haben, und es ist möglich, daß der Künstler hier zuerst seine Beobachtungen an exotischen Tieren machte. Wie dem aber auch sei, die Zeichnungen liefern den sicheren Beweis, daß er die Möglichkeit gehabt haben muß, Elefanten und Löwen in natura zu studieren und daß er davon ausgiebig Gebrauch machte. Dasselbe wird auch für Kamele der Fall gewesen sein, die sich öfter auf seinen Darstellungen finden.

In Amsterdam führte der Handel auch Angehörige verschiedener ausländischer und wilder Völker zusammen, die — ebenso wie alles Exotische — seine Phantasie anregten. Auf dem Spätbilde der Sammlung Bredius im Mauritshuis hat er zwei Neger porträtiert. Den Abguß von einem Negerkopf besaß er in seiner Sammlung. Slawische Typen mannigfacher Art begegnen uns in seinen Werken. Er hat solche Menschen, die ihn durch ihr fremdartiges Aussehen und Wesen reizten und fesselten, teils zu porträthaften Bildnissen gestaltet, teils als Kostümfiguren verwendet und in biblische und historische Darstellungen aufgenommen. Ein ganzes Aufgebot ausländischer Typen enthält die kleine Graumalerei der Predigt Johannes des Täufers in der Berliner Galerie, wo unter der Zuhörerschar auch negerhafte und indianerhafte Figuren auftreten.

Von ganz besonderer Bedeutung wurde aber sowohl für seine gesellschaftlichen Beziehungen wie für seine Kunst eine exotische Enklave, wie sie so nur in Amsterdam existiert und sich auf seinem Boden eingenistet hatte: die Judenkolonie.

8.

Die Verhältnisse, unter denen die Juden hier lebten, boten sich ihnen an keinem anderen Platze der damaligen Welt. Sie waren nicht in einem Ghetto eingeschlossen, sondern hatten volle Bewegungsfreiheit. Auch bestand für sie nicht die Verpflichtung wie anderwärts, sich durch eine besondere Tracht kenntlich zu machen. Welch Erstaunen das außerhalb erregte, geht aus den Worten eines deutschen Berichterstatters hervor: »Ja man hat nicht einmal, wie sonst aller Orten üblich in der Kleidung sie von anderen unterschieden« [3]). Rembrandt hat jahrelang mitten unter ihnen gewohnt in dem Viertel, in dem sie hauptsächlich ansässig waren; sein Haus in der Joden Breestraat, das er 1639 bezog, grenzte unmittelbar an Besitzungen portugiesischer Juden.

Die am Ende des 16. Jahrhunderts aus Spanien und Portugal vertriebenen Juden hatten in Amsterdam ein Asyl gefunden, wie sie es sich nicht besser wünschen konnten, so daß sie die Stadt ihr neues Jerusalem nannten. Holland war das Land der Toleranz, und wenn auch dogmatische Streitigkeiten innerhalb der christlichen Bekenntnisse und Sekten nicht zur Ruhe kamen, so nahm man doch den Juden gegenüber eine durchaus freundliche Haltung ein. Hatte doch auch der Calvinismus selbst enge Beziehungen zu dem alten Testament und machte davon in seinem Gottesdienst ausgiebig Gebrauch. Man konnte sich auswärts nicht genug darüber wundern, wieweit die holländische Duldsamkeit ging: daß sogar Christen an jüdischen Begräbnissen teilnahmen und umgekehrt. Die in dieser Frage ganz anders denkenden Deutschen sprachen gehässig von den holländischen »Schoßjuden« [4]). Was von der Iberischen Halbinsel stammte, bildete die Elite des Judentums. Es waren zum großen Teil Marranen gewesen, die in ihrer alten Heimat, um der kirchlichen Verfolgung zu entgehen, einen Scheinkatholizismus annahmen, die Schikanen und Bedrohungen der Inquisition aber auch auf diese Weise nicht vermieden; Männer, die vielfach als Staatsbeamte, Offiziere, Ärzte in einer hohen Stellung gestanden und sich weltmännische Umgangs- und Bildungsformen angeeignet hatten. In Amsterdam willig aufgenommen und staatsbürgerlich nur dadurch beschränkt, daß sie keine öffentlichen Ämter bekleiden durften, bekannten sie sich wieder zu ihrer alten Religion und bildeten zusammen mit ihren Stammesbrüdern, die nicht die Taufe empfangen hatten, die portugiesische Gemeinde. In starkem Gegensatze standen diese sich selbst als eine vornehme, gewählte Klasse fühlenden Juden zu den Einwanderern von Osten, polnischen und deutschen, die in Amsterdam eine besondere Gemeinde bildeten, während sich die romanischen Juden, Franzosen und Italiener, der portugiesischen Synagoge anschlossen. Die Emigranten aus dem Osten (Aschkenasim) gehörten der niedrigen Stufe der jobbern-

den und wuchernden Handelsjuden an. Dagegen waren die Spaniolen zumeist Großkapitalisten, betrieben Bankgeschäfte, beteiligten sich in der Ost- und Westindischen Kompagnie, während sie den Wucher verachteten. Ihr Reichtum war sprichwörtlich. Es sollte mehr als einen Juden geben, »dessen Reichtümer den Wert eines Fürstentums ausmachten«. Wer nur von Amsterdam sprach oder schrieb, der tat der üppigen Pracht der portugiesischen Judenkolonie Erwähnung, sowohl in bezug auf ihre Kleidung und ihr Auftreten als auf die Ausstattung ihrer Wohnungen. Die Fama steigerte das ins Phantastische und Märchenhafte. Man erzählte von einem Hause, glänzend von Gold, Silber und Marmor, das einen Saal habe, der mit Dukaten gepflastert sei [5]).

Die neue portugiesische Synagoge, die am Neujahr 1639 eingeweiht wurde, nachdem sich alle südlichen Juden zu einer Gemeinde zusammengetan hatten [6]), war nur ein Holzbau, aber wegen des glänzenden Aufwandes und der Pracht des Gottesdienstes berühmt, und sie galt als eine Sehenswürdigkeit. Als im Jahre 1642 der Statthalter Prinz Friedrich Heinrich mit der Königin Marie Henriette von England in Amsterdam weilte, stand auf ihrem Programm, daß sie mit ihrem Gefolge die Synagoge besuchten. Dort wurde ihnen ein feierlicher Empfang bereitet. Unter Gesang eingeführt, wurden sie zu einem Thron geleitet um zuzusehen, wie die Gesetzesrollen mit Gesang nach dem Vorleserpult und von dort wieder nach dem Hechal getragen wurden, und um dann die Festpredigt des berühmten Rabbi Manasse ben Israel anzuhören.

Es war nicht nur ihre materielle Lage und ihr glanzvolles Auftreten, wodurch die Juden hervorstachen, sie spielten auch in dem geistigen Leben Hollands, mit dem sie eng verwuchsen, eine Rolle. Ihren Stolz setzten sie darin, ihre Söhne durch Erziehung in den klassischen Fächern auf die Stufe der besten niederländischen Bildung zu bringen. Als Gelehrte und Ärzte standen sie mit den Christen in unausgesetzter Berührung. Die christlichen und die jüdischen Gelehrten pflegten einen regen Gedankenaustausch, ja man interessierte sich von Seite der ersteren besonders dafür, wie die Juden gewisse Fragen von ihrem Standpunkt aus ansahen und behandelten. In protestantischen Kreisen Deutschlands galt es als unerhört, daß man in Holland »den jüdischen Gelehrten alles zu lehren und zu schreiben nachsehe« [7]). Eine Gedankenfreiheit, wie sie hier herrschte, gab es damals an keinem anderen Punkte der Erde. Die Amsterdamer empfanden einen Stolz auf ihre Judenkolonie, die in der ganzen Welt als eine Merkwürdigkeit bekannt war und so viel von sich reden machte; sie wurde mit einer gewissen Liebe gehegt und gefördert. Alttestamentliches Wesen und Altertum konnte hier immer auf anteilvolles Interesse und Verständnis zählen. Als eine Sehenswürdigkeit der Stadt erwähnt Philipp von Zesen [8]) Rekonstruktionen der israelitischen Heiligtümer, die im Hause eines hebräischen Sprach-

lehrers, des Portugiesen Jakob Jehudah Leon, besichtigt werden konnten, »welcher den Tempel Salomons, die Hütte des Stifts, wie auch das Lager der Leviten und des ganzen Israels um diese Hütte herum, ja selbst das Schloß oder die königliche Burg ebendesselben Königs nach Anleitung der alten hebräischen Geschichtsbücher nicht allein beschrieben, sonder auch nach ihrer rechten und eigentlichen Gestalt sehr artig in Holz gebildet«.

Den Mittelpunkt des geistigen Lebens der Juden bildete die portugiesische Synagoge, an der gelehrte Rabbiner von großem Einfluß und zum Teil von Weltruf wirkten. In Glaubenssachen war man starr orthodox und durch eine strenge Einhaltung der mosaischen Gesetze darauf bedacht, ein Leben nach alttestamentlichem Vorbild und Ritus wieder herzustellen — was zu jener Unduldsamkeit führte, wie sie Schicksale des Uriel da Costa und Spinoza bekunden. Zu einer der Leuchten der Synagoge hatte Rembrandt Beziehungen, die offenbar mehr als vorübergehend waren: zu dem Rabbi Manasse ben Israel, der sich als Gelehrter, Prediger und Propagandist eines großen und weitreichenden Ansehens erfreute. Mit seinem von der Folter zermarterten Vater war er vor der spanischen Inquisition geflohen, hatte eine Frau geheiratet, deren Abkunft, wie er fest glaubte, sich vom Stamme Davids herleitete, worauf er sehr stolz war. Sein Wesen wird als angenehm, liebenswürdig, entgegenkommend geschildert, wodurch er sich den holländischen Gelehrten zum Umgang empfahl, mit denen er in regem Gedankenaustausch stand. War er nach heutigen Begriffen auch keine tiefschürfende Forschernatur, sondern mehr ein Popularisator, so genoß er doch weit und breit den Ruf als wissenschaftliche Autorität. Zur Verbreitung jüdischer Literatur trug er dadurch bei, daß er in seinem Hause die erste hebräische Druckerei einrichtete. Seine berühmten Predigten hatten großen Zulauf und wurden auch von Andersgläubigen, vielen Fremden, zuweilen sogar von katholischen Geistlichen besucht. Rembrandt hat den Zweiunddreißigjährigen in einer Porträtradierung verewigt (1636, b. 269), auf der seine Züge etwas Weiches, Schwärmerisches haben. Neunzehn Jahre später radierte er die vier Illustrationen für seine in spanischer Sprache veröffentlichte Schrift »La piedra gloriosa«, die einem christlichen Gelehrten, dem der Königin Christine von Schweden dienenden Isaak Vossius, gewidmet war (1655, b. 36). Es ist bezeichnend für den Zustand des damaligen Holland, daß ein Buch mit der Tendenz, zu erweisen, daß das Volk Israel seiner messianischen Hoffnung gemäß die Suprematie auf Erden erlangen würde, von einem christlichen Maler illustriert und vom Verfasser einem Christen gewidmet werden konnte. Ein Verkehr mit dem Rabbi war für Rembrandt insofern sehr bequem gemacht, als er, nachdem er sich in der Joden Breestraat angesiedelt, ihm schräg gegenüber wohnte.

Von gebildeten Juden, die wir mit Namen kennen, hat Rembrandt noch den Arzt Ephraim Bonus porträtiert in der bekannten Radierung, wo er die Hand auf das Treppengeländer legt. Groß aber ist die Zahl jüdischer Typen, die uns auf verschiedenen Arten von Bildern sein ganzes Leben hindurch begegnen.

Ein Überblick über sein Gesamtwerk läßt uns auch ermessen, wie stark seine Phantasie durch all das Fremdartige, Seltsame, Bunte, Prächtige, das die Judenkolonie bot und das als dem holländischen Wesen gegensätzlich erschien, berührt wurde. Dem Gottesdienst in der Synagoge, dem die Frommen in ihren malerischen Gebetsmänteln beiwohnten, dem uralten Zeremoniell der Vorweisung der Tora hat er für seine einen feierlichen Ritus vorführenden Szenen sicher wesentlichere Inspirationen zu verdanken als den nüchternen sonn- und festtäglichen Gebets- und Predigtstunden des holländischen Calvinismus. Wenn er auf seinen das Innere des Salomonischen Tempels vorstellenden Bildern einen Stufenbau mit Thron als Sitz des Hohenpriesters anbringt, so gab ihm dazu vielleicht das für die Verlesung der Tora in der Mitte der Synagoge sich erhebende Pult Anregungen. Was er in der Wirklichkeit sah, das bildete aber immer nur einen Ausgangspunkt für seine erfindende und umformende Phantasie. Deshalb kann man auch bei den Kostümierungen nicht mit Sicherheit den Finger auf das legen, was ursprünglich auf Motive ritueller jüdischer Tracht zurückgeht. Einen Fall nur möchten wir erwähnen, wo sich eine solche Anknüpfung vielleicht wahrnehmen läßt. Auf einer Zeichnung der »Beschneidung Christi« im Dresdener Kupferstich-Kabinet (HdG. 211) trägt die im Vordergrunde stehende Figur offenbar den Gebetsmantel, den die ihm eigentümlichen Fransen oder Troddeln an den Ecken ausweisen. Der Anblick eines jüdischen Gottesdienstes mit den in die Gebetsmäntel gehüllten Andächtigen mag sein Auge manchmal entzückt haben; und auch seiner Neigung zu Pracht und Glanz konnte hier wohl Nahrung geboten werden. Sollen doch reiche Juden mit der Ausstattung des Gebetsmantels einen besonderen Luxus getrieben haben, indem das Kopfstück aus einem kostbaren seidenen Stoff bestand, mit Gold und Silber bestickt und zuweilen mit Perlen und Edelsteinen besetzt war [9]). Seine Beobachtungen jüdischen Lebens und Treibens benutzte er teilweise, um seinen biblischen Szenen ein Lokalkolorit zu verleihen.

Aber es war nicht nur der äußere Anstrich und Aufzug, was Rembrandt an der halb orientalischen jüdischen Welt fesselte, er muß sich auch menschlich und seelisch zu den Juden, ihrem Wesen, ihren Gewohnheiten und Idealen stark hingezogen gefühlt haben. Hätte er sich sonst sein ganzes Leben lang so viel mit dieser Rasse beschäftigt, ihre Vertreter immer und immer wieder abkonterfeit und für verschiedene künstlerische Zwecke verwertet? Ihnen, für die es in Holland, wo sie sich ungewohnter

Freiheiten erfreuten und nicht als verlästerte Spottgebilde zu verkriechen brauchten, ein offen eingestandenes Hauptziel wurde, dem alttestamentlichen Judaismus nachzuleben, entnahm er Typen für seine biblischen Historien, Idyllen und Tragödien. Mit tiefer Sympathie hat er die verschiedenen Arten von Charakterfiguren nachgezeichnet und sich in das spezifisch Jüdische mit außerordentlicher Einfühlungsfähigkeit vertieft. Er läßt den selbstbewußten Kaufherrn in reicher pelzbesetzter Tracht, den in seine Gedankenwelt versunkenen Gelehrten und Rabbiner, den kleinen schmierigen Hausierer in Kaftan und hoher Mütze, den Bettler in zerfetztem Rock vor uns auftreten. Als erster hat er dieses Stück Amsterdamer Lebens beobachtet, die Welt, die es barg, für das Auge erobert und künstlerisch fruchtbar gemacht. Man kann nun beobachten, wie er im Anfang hauptsächlich das Verzerrende, von dem gewohnten Germanischen Abweichende und ihm Gegensätzliche der jüdischen Physiognomik und Mimik betont hat, wie er dann zu einer liebevoll auf dieses Wesen eingehenden Darstellungsweise und einer ganz aus ihm heraus schöpfenden psychologischen Analyse geführt wird. Auf Frühwerken, wie der »Reue des Judas« (B. 10) oder »Christus vor dem Volke« (B. 214) finden wir an einzelnen Gestalten die charakteristischen Ausdrucksmomente, die den Juden in den Augen des Germanen in erster Linie als solchen stempeln, sozusagen das Mauschelige, das sich in der Gebärdensprache äußert, in starker Weise herausgearbeitet, ja bis zur Karikatur getrieben. Diese an die oberflächlichen Merkmale sich haltende und zu ziemlich groben Mitteln greifende Art von Übercharakterisierung tritt in den späteren Jahren zurück — wohl infolge des intimeren Verkehrs mit den portugiesischen Juden. Rembrandt entdeckt allmählich die jüdische Seele, und er entdeckt sie bei den verschiedensten Berufsklassen, bei Hoch und Niedrig, von dem talmudischen Weisen bis zu dem schäbigen Krämer. Welch eine Fülle durchgeistigter Denkerköpfe und schwärmerisch Beseelter hat ihm die jüdische Welt geboten! Und wie ist er dem Adel des Geblüts gerecht geworden, den die portugiesischen Juden mit so starkem Selbstbewußtsein für sich in Anspruch nahmen, so daß ihre Bildnisse, als sie in die Palais und Galerien hoher Herren Einzug hielten, zwischen Porträts von Fürsten und Großen der Welt, wo man sie auch hinbrachte, ihren Platz zu behaupten wußten. Aber auch das Höchste, was ihm an Seelenadel vorschwebte, hat er in späteren Jahren in dem jüdischen Menschen gefunden und sein Christusideal danach geformt.

Es ist ein moderner Zug an Rembrandt, daß er so viel Sympathie und künstlerische Arbeit an eine Klasse von Menschen wandte, die allenthalben sonst als Ausgestoßene galten, die unter eine besondere Art von Recht oder Unrecht zu stellen man sich gewöhnt hatte. Auf diese sich so weit einzulassen, um ihnen allgemein menschliche Seiten, ja sogar edle



und hohe Eigenschaften abzugewinnen, dazu bedurfte es eines psychologischen Einstellungsvermögens ganz besonderer Art. In seinem Verhältnis zu den Juden spiegelt sich etwas von dem, was das neue Testament in der Legende von Christus und der Samariterin symbolisiert, die er so oft und mit nachfühlendem Verständnis dargestellt hat; es offenbart eine Art allumfassender Menschenliebe, die in jenem 17. Jahrhundert stellenweise aufzudämmern beginnt und die bei seinem Landsmann Hugo Grotius, dem Begründer des Völkerrechts, als bestimmender Wesenszug hervortritt. Wer von Rembrandt als »Erzieher« sprechen wollte, dürfte an dieser Seite seines Fühlens nicht vorbeigehen.

Er hat als erster die Juden zu einem Gegenstande der großen Kunst gemacht in einem Umfang und mit einer seelischen Anteilnahme, wie das bisher noch nicht geschehen war. Juden mit typischer Stammescharakterisierung kommen in den bildenden Künsten der germanischen Länder seit dem Mittelalter vor als die Verfolger und Henkersknechte Christi, stark karikiert und mit komischem Beigeschmack, in Rollen, wie sie ihnen die Mysterien- und Fastnachtsspiele zugewiesen hatten. Der Jude als habgieriger Wucherer, als Schlächter von Christenkindern, als Besudler von Monstranzen, das waren stehende Figuren. Wo sie in der Kunst auftreten, geschah es, um an ihnen abschreckende Beispiele zu demonstrieren oder sie zur Belustigung dienen zu lassen. Mit solchen Eigenschaften ausgestattet und in solcher Aufmachung hielten sie auch in das englische Drama der Elisabethischen Ära Einzug. In Christopher Marlowes »Jude von Malta« ist diese Figur ein über jedes menschliche Maß hinausgehendes, nur von Antrieben der Selbstsucht und Geldgier gestacheltes Ungeheuer, halb Narr, halb Schurke, aber so allgemein und schematisch gezeichnet, daß irgendwelche aus einem Eindringen in jüdisches Wesen gewonnenen Motive gar nicht hervortreten, ein wesenloses Geschöpf, das, um den höchsten Grad von Abscheu zu erregen, eben als Jude ausgegeben wird. Ein Unterschied und Fortschritt macht sich dann aber bei Shylock bemerkbar, der einzigen jüdischen Hauptrolle auf Shakespeares Bühne. Wenn der Dichter auch seinen Charakter auf den bekannten und überlieferten Typus des skrupellosen, nur für seinen Profit lebenden Wucherers aufpfropft, der ja auch im Leben der verbreitetste, am meisten in die Augen fallende und populärste war, so hat er ihn doch als der für alles mit offenem Blick begabte Menschenkenner mit so individuellen, dem spezifisch jüdischen Denken und Gebahren eigentümlichen Zügen ausgestattet, daß er als Wesen von Fleisch und Blut vor uns tritt, allerdings ein durch und durch groteskes Wesen mit ins Gigantische anwachsenden Gelüsten, dessen Antriebe nur aus einer besonderen, zu der übrigen Menschheit im Gegensatz stehenden psychologischen Verfassung heraus verständlich gemacht werden können. Aber er ist und bleibt eine Lustspielfigur, die auch im höchsten Unglück

dem Beschauer Spaß machen und nie ein wirklich tiefgehendes Mitgefühl ablocken soll; insofern hält er sich in der Tradition.

Das alles muß man in Betracht ziehen, will man Rembrandts Verhältnis zu den Juden und ihre Aufnahme in seine Kunst kulturpsychologisch einschätzen und würdigen. Er ist der erste europäische Künstler, der sie nicht als eine durch die geschichtliche Entwicklung nun einmal degradierte Klasse einfach so hingenommen, sondern ihnen in seinem Werk allgemeine Menschenrechte verliehen hat. Damit blieb er — abgesehen von einigen seiner nächsten Schüler — ein Einzelner und Alleinstehender. Bewirkt und begünstigt wurde das, indem zwei Umstände zusammentrafen: die hohe Durchschnittsqualität und eigenartige Stellung der portugiesischen Judenschaft in Amsterdam und ein Geist von Rembrandts freier, unabhängiger Gesinnung und seiner selbstbewußten Humanität.

9.

Daß Rembrandt von dem Stadtbild und dem architektonischen Charakter eines so eigenartigen und merkwürdigen Platzes wie Amsterdam Eindrücke bestimmter Art im Auge trug, ist selbstverständlich; aber fragen wir, was von dem was er ständig vor sich sah, in sein für uns sichtbares Werk überging, so ist das verhältnismäßig wenig, und es lassen sich Spuren von mehr indirekten als direkten Wirkungen wahrnehmen. Wenn Amsterdam als Stadt schon im 17. Jahrhundert wegen seiner Schönheit gerühmt, wenn seine Kanäle mit ihrem spiegelnden Wasser, seine Bäume mit ihrem Grün vielfach besungen wurden, wenn Vondel und andere es das »nordische Venedig« nannten, so würde man bei Rembrandt eine Bestätigung dafür vergeblich suchen. Er war kein Vedutenmaler, und »Stadgezichte« in der gewöhnlichen holländischen Art zu geben, daran hat er keinen Geschmack bezeigt. Was er beobachtet hatte, das machte in seiner Phantasie einen starken Umwandlungsprozeß durch.

Als er nach Amsterdam kam, hatte das Stadtbild eben in bezug auf Bereicherung und Verschönerung eine große Wandlung erfahren und durch den 1621 verstorbenen Hendrick de Keyzer, einen der bedeutendsten und phantasievollsten Architekten Hollands, einen neuen und anziehenden Charakter erhalten. Die von ihm errichteten Kirchen, Noorderkerk, Zuiderkerk, Westerkerk, wurden zu Hauptakzenten in dem aus Wasser und Bauwerk so wundersam gemischten Ensemble, und ihre mit leicht barockem Anflug munter und anmutig emporsteigenden Türme lieferten ergötzliche Blickpunkte von allen Seiten. Dem Bürgerwohnhaus hatte er, seit 1594 Stadtsteinhauer von Amsterdam, einen dem zunehmenden Wohlstande gemäßen reicheren Typus geschaffen. Während bis dahin die Häuser, vielfach ganz oder im Unterbau aus Holz, sehr schlicht und einfach gehalten waren, hat er der reinen Stein-

fassade mit Blendenarchitektur und schmuckvoller Giebelornamentik zum Durchbruch verholfen. Mit ihrem lustigen Zierwerk, das unter seinen Händen eine besonders feine und reizvolle Wirkung erhielt, recken sich die abgestuften Giebel in die Höhe und bestimmen den Rhythmus der Straßenfront durch ein Auf und Ab in bewegtem Takt. Es ist jener der niederländischen Phantasie in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entsprungene Stil, dessen Dekoration mit einer Bevorzugung von künstlich verschlungenen Kartuschen und Blendverkleidungen etwas Gedrechseltes und Schreinermäßiges an sich trägt, aus der italienischen Renaissance und der Antike erborgte Motive nur in geringem Maße und unter starken Umformungen für ihre spielerischen Zierkünste verwendet. Die Entwicklung de Keyzers strebte aber in seinen späteren Jahren immer mehr nach einer klassischen Ausdrucksweise, womit eine Aufnahme barock-italienischer Elemente zusammengeht. Nach dieser Seite bewegte sich auch der ganze Zeitgeschmack.

Daß Rembrandt sich nicht zu dem Frühstil des Keyzers, wie überhaupt nicht zu der holländischen Giebeltektonik und Kartuschenornamentik hingezogen fühlen konnte, läßt sich ohne weiteres aus den eigenen architektonischen Erfindungen in seinen Bildern schließen. Das Eckige, Kantige, scharf Gebrochene, hart gegeneinander Stoßende lag nicht in der Richtung seiner Phantasie. Ist es nun ein bloßer Zufall, daß die einzige uns erhaltene unter seinen Zeichnungen, die ein architektonisches Kunstwerk genau nachbildet, den Turm der Westerkerk darstellt, der unter Veränderungen des ursprünglichen Entwurfes von de Keyzer durch Jakob van Campen im Jahre 1638 vollendet wurde (Amsterdam, Museum Fodor, Hdg. 1230)? Von allen damals entstandenen Turmbauten Amsterdams schließt sich dieser am meisten an die barock-italienische Ausdrucksweise an. Was Rembrandt vornehmlich zur genauen Wiedergabe reizte, sind die oberen Geschosse des Turmes, die ganz mit klassisch-barocken Formen und Gliederungen bestritten sind, auf der Spitze als Helm die Amsterdamer kaiserliche Krone, durch die nach Vondels Versen

...... Amsterdam en't Aemstelers geslacht
Zijn kroon ten hemel heeft geheven.

Den sich anschließenden Teil der Kirche mit dem vorspringenden Giebelquerschiff hat er nur flüchtig skizziert. Er vertieft sich auf der prachtvollen Zeichnung ganz und mit starkem Nachempfinden in das dem Turm innewohnende Sonderleben und in die durch die Verteilung und den Schattenwurf der Bauglieder hervorgerufene malerische Wirkung. Die Kirche ist ein Hauptdokument jener Richtung, die gegen die Mitte des Jahrhunderts als die eigentlich moderne angesehen wurde. Um die Zeit, als Rembrandt sich in Amsterdam ansiedelte, veröffentlichte de Bray

die »Architectura Moderna ofte Bouwinge van onsen tyt« (1631), ein Kupferwerk, das die dem italianisierenden Barock zuneigenden Spätwerke Hendrick de Keyzers und was damit im Zusammenhang stand, veröffentlichte. Jener von nationalen Instinkten geleitete, mit Jugendwagemut sich auf eine Eroberung von Neuland stürzende, aber noch mit gotischen Reminiszenzen durchsetzte Stil der Zeit des Befreiungskrieges, der in den Bauten von Lieven de Key, unter dessen Leydener Rathaus Rembrandt aufwuchs, und in den Frühwerken Hendrick de Keyzers seinen prägnantesten Ausdruck fand, wurde damals von manchen schon als etwas Überwundenes und ganz zu Überwindendes angesehen, an dessen Stelle sich als neues Ideal eine mit barocken Elementen durchsetzte klassische Formenwelt vorschob. Daß Rembrandts architektonisches Gefühl nach dieser Seite mitging, läßt sich aus dem was er an baulichen und dekorativen Erfindungen selbst geschaffen hat, schließen. Diese Erfindungen stehen aber mit Wirklichkeitseindrücken in gar keinem oder nur sehr losem Zusammenhang und versteigen sich am liebsten in ganz phantastische Regionen.

In keinem einzigen ausgeführten Werke begegnen wir einer Partie aus dem Stadtbild von Amsterdam. Unter den Zeichnungen ist auch die einzige, die ein Stück Architektur sozusagen um seiner selbst willen wiedergibt, der erwähnte Turm der Westerkerk. Die einzige Radierung, die ein bestimmtes Motiv von Amsterdam zur Anschauung bringt, ist der Blick auf die Stadt (b. 210), aber so weit gesehen, daß sie nur als winziges impressionistisches Fernbild, im Dunst verschwimmend, am Horizont auftaucht und die ländliche Umgebung nach dem Vordergrunde zu den größten Raum einnimmt, so daß das Blatt seinem Wesen nach zu den Landschaftsradierungen gezählt werden kann. Lugt hat in seinem Buche »Wandelingen met Rembrandt in en om Amsterdam [10]« den Punkt bestimmen zu können geglaubt, von dem aus er die Ansicht zeichnete. In dieser Schrift ist zum ersten Male der Versuch gemacht, alle die Plätze nachzuweisen, von denen der Künstler Naturaufnahmen hinterließ. Was sich auf Zeichnungen an Motiven aus der Stadt selbst findet, ist außerordentlich wenig und dann nicht im Hinblick auf eine architektonische Schönheit als solche oder auf einen architektonischen Strukturzusammenhang nachgebildet, sondern wegen bestimmter durch das Aufgelöste und Zerfließende hervorgerufener malerisch-impressionistischer Reize. So ist es höchst bezeichnend, daß wir unter der geringen Zahl derartiger Aufnahmen zwei Zeichnungen finden, die das alte Rathaus in ruinenhaftem Zustande wiedergeben zu der Zeit, als die Bauarbeiten für das neue Rathaus im Gange waren: auf der einen die Rückseite in einem Stadium des Abbruchs (Albertina, Hdg. 1472, Lugt Abb. 7), auf der anderen die Reste des Vorderbaus nach dem Brande des Jahres 1652 (Rembrandthuis, Hdg. 1040). Und wenn er den Mon-

telbaansturm (Rembrandthuis, Hdg. 1050) oder den Turm Swyght Utrecht zusammen mit dem Kluveniersdoelen (Slg. Hofstede de Groot; Lugt Abb. 17) nachzeichnet, so sind es nicht sozusagen die architektonischen Dokumente, um die es ihm zu tun ist, sondern er nimmt diese Punkte mehr wie landschaftliche Motive zum Anlaß, um irgendwelche subjektiven Impressionen zu Papier zu bringen. Einer solchen Einstellung entspricht es, wenn er bei dem ersteren Turm das Spitzdach, bei dem letzteren die von Hendrick de Keyzer aufgesetzte Spitze fortließ — vermutlich weil er mit dem Papier nicht auskam — und sich auf die ihn im Augenblick und für seinen Zweck interessierenden Partien beschränkte. Die einzige Zeichnung, die einen größeren Komplex aus dem Stadtinneren wiedergibt, von Lugt als Umgebung der Grimnessesluis erkannt (Louvre, HdG. 663), läßt durch die Art der Behandlung alle architektonischen Einzelheiten zurücktreten und erstrebt mit einer weitgehenden Anwendung verschieden abgestufter Lavierungen eine von einer gewollten Stimmung getragene malerisch-tonige Wirkung. Die Stelle bei der Unbestimmtheit der Wiedergabe zu identifizieren gelang erst nach den schwierigen und langwierigen Untersuchungen, wie sie von Lugt angestellt wurden.

Man darf demnach sagen, daß Rembrandt von den charakteristischsten und eigenartigsten baulichen Partien der Stadt Amsterdam für seine Kunst keinen Gebrauch machte. Bei den in seinen Werken bevorzugten Baulichkeiten schloß er sich, wie wir noch sehen werden, viel mehr an Architektonisches an, das ihm aus Nachbildungen und aus Arbeiten anderer Künstler zugänglich und bekannt wurde. Seine architektonische Phantasie wurde stärker in Schwung gesetzt durch das, was ihm aus Bildungselementen zukam als durch Augenerlebnisse in seiner unmittelbaren Umgebung. Wohl aber erhielt sein landschaftliches Gefühl durch die holländische Natur bestimmende Antriebe. Lugt hat uns die Wege nachgeführt, die Rembrandt im Umkreise von Amsterdam gewandelt ist, so daß wir ihn auf Streifzügen um die Wälle, an den Kanälen, über Wiesen und Felder zu begleiten vermögen, und er hat eine Reihe von Stellen nachweisen können, die sich als Standpunkte für Zeichnungen fixieren lassen. Öfter vermag man zu erkennen, wie er ein und dieselbe Gegend auf mehreren Blättern von verschiedenen Standpunkten aufnahm. Sein Auge war für die Reize des Wassers aufs höchste empfänglich und er verweilte gern an den landschaftlichen Partien, die durch die Begleitung von Fluß oder Kanal, durch eine seeartig sich ausbreitende Fläche, durch das Zusammenspiel von Schiffen, Ufervegetation und Gebäuden ein so eigentümliches Gepräge erhielten. Es erscheint wie eine Art Gegengewicht gegen die im Atelier vor sich gehende Arbeit, wenn wir den Liebhaber der auf ein tiefes Helldunkel gestimmten Innenräume seine Wanderungen in das Freie unternehmen sehen, auf denen er das

Auge über die flache holländische Ebene schweifen ließ und sich an weiten Fernblicken in allverbreitetem Licht erlabte. Von seinem Hause in der Breestraat war er rasch vor den Toren, und was er dort draußen schaute, erlebte, fühlte, genoß, davon weiß uns eine Fülle von Zeichnungen zu berichten.

10.

Können wir uns von dem was Amsterdam und seine Umgebung ihm an Augenerlebnissen bot, aus seinen Werken eine Vorstellung machen, so ist es schwieriger sich zu vergegenwärtigen, wie er sich mit den bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen abgefunden und zu den sich darbietenden Bildungselementen gestellt hat. Wenn Sandrart als erster die Überlieferung einleitet: daß er nur mit Leuten niedrigen Standes in Verkehr getreten und dadurch in seiner Arbeit behindert gewesen sei, so kann das kaum für die erste Amsterdamer Zeit zutreffen. Und wenn er weiter berichtet, daß er nur schlecht habe niederländisch lesen können, so widerspricht es dem, was wir heute über seine Schulbildung wissen. Geht doch auch aus den von ihm erhaltenen eigenhändigen Briefen zur Genüge hervor, daß ihm die Schreibweise in den gesellschaftlichen Umgangsformen seiner Zeit geläufig war. Durch seine Erziehung auf Lateinschule und Universität war er für einen Verkehr in anspruchsvolleren Kreisen vorbereitet, von dem die meisten anderen Maler von niedriger Herkunft, die ohne Manieren und Bildung waren, sich von vornherein ausgeschlossen sahen. Daß er sich das anfänglich zunutze gemacht und sich nicht eigenbrödlerisch von den gebildeten Kreisen ferngehalten hat, dafür sprechen genügend Anzeichen.

Man hat ihn in einen bewußten Gegensatz zu dem in der Renaissancebildung wurzelnden Humanismus stellen wollen, der in den geistig führenden Kreisen Hollands herrschte. Das ist die Auffassung, wie sie namentlich durch Carl Neumann vertreten wird. Man stellt sich ihn wie einen Führer einer geheimen Opposition gegen dieses ganze Bildungswesen vor, als einen Verächter alles Romanischen und Antiken — zweifellos mit Unrecht. Der Humanismus hatte in Holland feste Wurzeln geschlagen; es war wie die übrigen calvinistischen Länder in einer ganz anderen Weise durchhumanisiert als etwa die lutherischen Gegenden Deutschlands. Daß ein Mann wie er mit einem weiten Horizont und seinen mannigfachen Strebungen und Liebhabereien sich von der humanistischen Kultur ausgeschlossen und gegen sie aufgelehnt haben soll, erscheint undenkbar, wobei allerdings zu berücksichtigen ist, daß diese zu seiner Zeit gegenüber dem früheren Humanismus einen barocken Anstrich erhalten hatte. Werden sich Beweise dafür in vollem Umfang erst aus unseren Betrachtungen der künstlerischen Werke ergeben, so mögen doch hier schon einige allgemeine Bemerkungen darüber Platz



finden, wie er sich in Neigung, Zielrichtung, Geschmack vielfach mit humanistischen Bildungsinteressen berührt. Zu poetischen Erfindungen seiner mythologischen und historischen Darstellungen gibt es Parallelen in literarischen Werken holländischer Humanisten [11]). Seine erotischen Szenen mit Frauenakten folgen stofflich der seit der Renaissance für derartige Verbildlichungen bestehenden Überlieferung, wenn auch das Formungsprinzip ein neues und eigenartiges ist. Die Baulichkeiten, die er anbringt, sind häufig in barock-klassischen Formen gehalten und schließen sich denen der romanistischen Richtung an, die von Italien in Holland ihren Einzug gehalten und auch durch seinen Lehrer Lastman Verbreitung gefunden hatten. Ein Blick auf seine künstlerische Entwicklung zeigt eine Folge von Auseinandersetzungen mit der italienischen Kunst, und durchaus nicht nur in unwesentlichen Punkten, wie man gemeint hat. Vielleicht darf auch seine Neigung zu katholisierenden Darstellungen im Sinne einer humanistisch-internationalistischen Geistesverfassung gedeutet werden. Das alles spricht jedenfalls dagegen, ihn als eine Art »Heimatkünstler« zu betrachten, der alles Fremde schroff ablehnte und sich gegen die herrschende Bildung seiner Zeit absonderte. Nach seiner Ansiedlung in Amsterdam nahm er eine gesellschaftlich gehobene Stellung ein, die ihm einerseits die Schätzung, die er sich gleich als Maler erwarb, andrerseits die reichen Einkünfte verschafften, die ihm ein Leben in großem Stile gestatteten. Er benutzte seine Einnahmen, um sich eine Sammlung ganz im humanistischen Sinne anzulegen, die international ausgestaltet wurde, in gleichem Maße italienische wie nordische Kunstwerke enthielt und neben den rein künstlerischen umfassende Bildungsziele verfolgte. Dadurch kam er natürlich in Berührung mit Kreisen, die ähnlichen Interessen nachgingen. Den in den ersten Amsterdamer Jahren geschaffenen Selbstbildnissen glaubt man die gesellschaftlichen Allüren, unter deren Einfluß er stand, anzusehen. Mit ihrem gepflegten schmucken Äußeren, ihrem Sich-in-Positur-setzen, ihrer zuweilen bis zum Herausfordernden gehenden überlegenen und souveränen Haltung lassen sie erkennen, wie er bemüht war, sich ein Ansehen zu geben, sich von der gewöhnlichen Schicht seiner Berufsgenossen abzusondern und den durch den Renaissancehumanismus aufgebrachten gesellschaftlich ausgezeichneten Typus des Künstlers zu markieren.

Läßt das alles der Wahrscheinlichkeit wenig Raum, daß er nach Sandrarts allgemeiner Angabe nur mit Leuten niederen Standes Umgang gepflogen habe, gibt es andrerseits keine Möglichkeit festzustellen, in was für Kreisen er sich bewegte, so können wir doch, wenn wir die Porträts, die er von Männern der führenden geistigen Schicht gemalt und radiert hat, überblicken und das durch literarische Überlieferungen ergänzen, vielleicht ein ungefähres Bild von der gesellschaftlichen Welt gewinnen, die

in seine künstlerische Welt hineinspielt. Sieht man, wie Angehörige dieser Schicht für seine Kunst ein besonderes Interesse bekunden, wie Mitglieder verwandtschaftlicher Gruppen, die zu dieser Schicht gehören, ihm zu verschiedenen Zeiten Aufträge erteilen, so dürfte auch das gewisse Anhaltspunkte bieten. Allerdings gibt es keine andere Möglichkeit als die Tatsachen mosaikartig aneinanderzureihen und es dem Leser zu überlassen, sich daraus seine Vorstellung zu bilden.

Nennen wir zuerst eine Anzahl Gelehrter, Theologen und Prediger, die seine Kunst in Anspruch nahmen. Johannes Uyttenbogaert, das Haupt der Remonstranten, der für die Arminianische Richtung eine gleichberechtigte Kirchengemeinschaft neben dem herrschenden Calvinismus erkämpfte und zugleich den Grundsatz der Toleranz auf jede religiöse Gemeinschaft auszudehnen bestrebt war, ist von ihm in einem Gemälde vom Jahre 1633 (B. 562) und in einer Radierung (b. 279) porträtiert worden. Von dem Prediger Jan Cornelis Sylvius, der zu der Verwandtschaft seiner Gattin Saskia gehörte und ihr angeheirateter Vetter war, hat er zwei Radierungen hergestellt (b. 266, 1634; b. 280, 1646, nach seinem Tode radiert). Ein anderer calvinistischer Prediger, Eleazar Swalmius, tritt uns in einem Bilde von 1637 (Abb. 70) entgegen. Eine besondere Rolle in Rembrandts Werk spielt der redeberühmte Mennonitenprediger Anslo durch das große, von Vondel mit Versen bedachte Berliner Doppelbildnis (B. 282); und in demselben Jahre (1641) verewigte er ihn in einer Radierung in ähnlicher Haltung (b. 271). Über seine Beziehungen zu dem geschätztesten Prediger und Gelehrten der Judenkolonie, Rabbi Manasse ben Israel, von dem er die Porträtradierung schuf und dessen Buch »La piedra gloriosa« er illustrierte, haben wir schon gesprochen.

Zu diesen verschiedenen Glaubensrichtungen angehörenden Theologen treten andere Gelehrte, Ärzte, Literaten und Dichter. Mit dem einflußreichen Sekretär des Statthalters, Constantin Huygens, einem der angesehensten Humanisten und Schriftsteller, der ihn schon aus seiner Leydener Zeit kannte und schätzte und der häufig nach Amsterdam kam, blieb eine Verbindung bestehen. Er vermittelte ihm den Auftrag zu der Passionsfolge für den Prinzen Friedrich Heinrich und erhielt dafür ein Gemälde von dem Künstler zum Präsent. Eine Anzahl darauf bezüglicher Briefe aus der Korrespondenz mit Huygens hat sich von Rembrandts Hand erhalten. Seinen Bruder Maurits, den Sekretär des Staatsrats, hat man in einem Brustbilde der Hamburger Kunsthalle vom Jahre 1632 (B. 76) wiedererkannt. Aus dem Amsterdamer Poetenkreise hat er den Dichter Jan Hermansz Krul porträtiert, eine der kleinsten Leuchten des holländischen Parnasses, der sich mit einer Nachahmung des größeren Cats begnügte; er war in seinem bürgerlichen Berufe Schmied, aber Rembrandt hat ihm auf dem Kasseler Bilde (Abb. 71)

eine Haltung verliehen, in der sich das gesellschaftlich repräsentative Wesen der damaligen vornehmen Welt verkörpert.

Einer der ersten, der Rembrandt nach seiner Niederlassung in Amsterdam einen umfangreichen Auftrag erteilte, war der Arzt Nicolaes Tulp, der das Haager Anatomiebild bestellte, auf dem er als dozierender Professor erscheint. Weiterhin knüpften andere Persönlichkeiten aus dem Kreise des Tulp und mit ihm in einem verwandtschaftlichen Verhältnis stehend Beziehungen mit dem Maler an. Von seinem Schwiegersohne, dem Inspektor der Amsterdamer Medizinalkollegien Arnold Tholinx, schuf dieser in späterer Zeit zwei Darstellungen: das 1656 datierte Brustbild (Paris, Musée André) und die etwa gleichzeitig entstandene Radierung, die ihn an seinem Arbeitstische zeigt (b. 284). Auch Jan Six wurde durch seine Gattin Margareta, mit der er sich 1655 vermählte, ein Schwiegersohn von Tulp.

Eine fast mythische Färbung hat Rembrandts Freundschaft mit dem weit jüngeren Six (geb. 1618) erhalten, ohne daß diese aber durch irgendwelche persönlichen und intimen Züge für uns faßbar wäre. Von Beruf und durch Erbschaft Vorsteher einer Tuchfabrik und Färberei, aus Neigung Gelehrter und Dichter, hat er später — erst nach Rembrandts Tode — die Beamtenlaufbahn eingeschlagen und den Bürgermeisterposten von Amsterdam bekleidet. Mehr aber als bei irgendeinem andern aus dem Bekanntenkreise Rembrandts wird das Verhältnis durch künstlerische Dokumente beglaubigt. Das erste Zeugnis dafür erhalten wir aus dem Jahre 1641, in dem er die Mutter von Six malte, das Bild, das noch heute bei den Nachkommen in dem Amsterdamer Hause hängt. Von 1647 datiert die Radierung des stehenden Six am Fenster, von 1654 das berühmte gemalte Kniestück. Außer den Porträts kennen wir als weitere Arbeiten für ihn die zur Illustration seines Dramas Medea geschaffene Radierung der Hochzeit des Jason mit Creusa (1648) und die 1651 in sein Familienalbum Pandora eingetragenen Zeichnungen der Mutter des Six und des seine Gedichte vortragenden Homer. Mit den Gegenständen der Medea und des Homer paßte er sich dem humanistischen Geschmack des Freundes an. Abgesehen von den vermutlich auf persönliche Bestellung zurückgehenden Werken hat Six noch andere von seiner Hand an sich gebracht. In ihm dürfen wir einen aufrichtigen Bewunderer seiner Kunst sehen. Vermutlich begegneten sich beide auch in ihren Sammlerinteressen, denn Six hat ebenfalls eine reichhaltige Sammlung von Kunstwerken verschiedener Nationen zusammengekauft, deren Umfang und Beschaffenheit wir aus dem Inventar bei der Versteigerung seines Nachlasses vom 6. April 1702 kennen.

Ob Rembrandt mit Caspar van Baerle (1584—1648), seinem Leydener Mitbürger, der, nachdem er an der Universität seiner Vaterstadt eine Professur für Logik bekleidet hatte, etwa zu derselben Zeit

wie er nach Amsterdam zog, um einen Ruf an das Athenaeum anzunehmen, und hier eine umfangreiche Wirksamkeit als Gelehrter und Dichter entfaltete, in näherer Verbindung stand, wie man jüngst glaubhaft machen wollte [12]), entzieht sich einer sicheren Beurteilung. Der einzige für uns greifbare Berührungspunkt beider ergibt sich daraus, daß Rembrandt Verse von ihm unter eine Porträtradierung des Jan Cornelis Sylvius von 1646 setzte, was indessen an sich noch keinen Schluß auf einen engeren Verkehr beider zuläßt, zumal da das Gedicht ausschließlich einen Lobeshymnus auf den bereits verstorbenen Dargestellten enthält, des Künstlers und seines Werkes aber überhaupt nicht gedenkt. Derartige Andichtungen von Kunstwerken waren damals im Schwange, und wir kennen eine ganze Anzahl poetischer Ergüsse, die sich an Werke Rembrandts richten. Wie solche als Zeugnisse für den Künstler und für seine Kunst zu beurteilen und zu werten sind, läßt sich nur aus jedem einzelnen Fall und unter kritischer Betrachtung des betreffenden Stückes erschließen. Die poetische Verherrlichung von Künstlern und Bildwerken durch mehr oder weniger zünftige Literaten, die mit dem Humanismus aufkam, ist seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts immer mehr zur Gewohnheit geworden. Der eine Zeitlang für ganz Europa tonangebende Cavaliere Marino hat durch seine »Galleria«, einen Gedichtzyklus, in dem er Gemälde und Skulpturen verschiedenen Ursprungs und Wesens besang, diese Dichtungsart als besondere Literaturgattung herausgehoben und als Modesache zu Ansehen gebracht. Die poetische Erfindung hielt sich gewöhnlich nur an das Gegenständliche eines Kunstwerkes und kümmerte sich fast gar nicht um die eigentlich artistischen Eigenschaften; es kam alles darauf an, den Inhalt mit einem geistvollen »Concetto« zu paraphrasieren. So war es für einen Literaten einesteils eine reine Frage der Stoffwahl, irgendein Kunstwerk zum Vorwurf für eine Dichtung zu nehmen, also Betätigung innerhalb einer eingeführten und geläufigen Literaturgattung, anderesteils konnte eine besondere Gelegenheit oder ein besonderes Verhältnis zu einem Künstler dazu einen bestimmten Anlaß bieten. Man stattete damit z. B. einem Meister Dank ab für empfangene Werke, insbesondere Bildnisse, oder pries und verherrlichte jemanden, dem man sich persönlich verbunden fühlte. Öfter wurde auch zu dem Porträt eines irgendwie angesehenen Mannes von Verwandten oder Interessierten ein Elogium bei einem Literaten bestellt. Die bloße Existenz eines Gedichtes auf ein Kunstwerk oder einen Künstler beweist an sich nichts für eine nähere Beziehung des Verfassers zu dem betreffenden Künstler; man wird Ton und Stimmung der poetischen Arbeit zu befragen haben, um irgendwelche Schlüsse auf das menschliche und künstlerische Verhältnis zwischen beiden zu ziehen.

Überblickt man nach solchen Gesichtspunkten die von Zeitgenossen

auf Rembrandt verfaßten Gedichte, so heben sich aus dem Kreise der üblichen und modischen Lobeshymnen durch eine besondere Anteilnahme und Wärme die Verse des Jeremias de Dekker heraus, die er dem Künstler bei verschiedenen Anlässen widmete. Er, der als Spezereiwarenhändler das Dichten im Nebenberuf betrieb und durch sein Talent das durchschnittliche Niveau der zahllosen Poetaster überragte, hat an Rembrandt ein langes Gedicht gerichtet, das ausdrücklich als »Dank-Bewijs« bezeichnet ist, und zwar für ein ihm gewidmetes Porträt, und das zuerst in der nach seinem Tode veröffentlichten Ausgabe seiner Werke erschien. Er preist darin ihn, den »Apelles unserer Zeit«, daß er ihn nicht um Verdienst, sondern einzig aus Freundschaft und aus Liebe zur Kunst gemalt habe, bedauert, daß er durch seine Verse nichts zu seinem Ruhm hinzufügen könne, der nicht nur Holland erfülle, sondern bis über die Alpen nach Rom gedrungen sei und mit dem Michelangelos und Raffaels wetteifere, ja den ihren sogar übertreffe, und bekennt, daß ihm infolgedessen nichts anderes übrig bleibe, als ihm mit dem Gedichte für seine Gunst und Gabe Dank zu sagen als Zeichen, daß er sich seiner Kunst ewig verpflichtet fühle. Aus den Worten spricht ebenso eine tiefe Bewunderung für Rembrandts Kunst wie ein echtes menschliches Gefühl, das auf ein freundschaftliches Verhältnis weist. Das Porträt de Dekkers ist uns aller Wahrscheinlichkeit nach in einem Bilde der Petersburger Eremitage (B. 498), dessen Datierung 1666 gelesen wird, erhalten; denn es stellt offenbar dieselbe Persönlichkeit dar wie der in die Ausgabe seiner Schriften von 1726 aufgenommene Stich, der von dem Herausgeber als »nach Rembrandts Gemälde« bezeichnet wird. Gegen eine solche Annahme läßt sich nicht anführen, daß ein Bildnis de Dekkers von Rembrandts Hand schon in der 1660 erschienenen Gedichtsammlung »De Hollantsche Parnas« durch einen gewissen Waterloos besungen ist; denn entweder kann noch ein anderes als das von de Dekker in seinem Gedicht gemeinte existiert haben — Rembrandt könnte also zwei Porträts von ihm gemalt haben — oder es wäre möglich, daß zwischen dem Beginn und dem durch die Datierung bezeichneten Abschluß des Petersburger Bildes eine so lange Zeit läge [13]). Dieses gibt einen versonnenen, trüb blickenden Mann wieder, und würde so auch zu dem Wesen des Dichters passen, der von Jugend auf an einem herben Schicksal trug und an Schwermut litt. Stellt man die Gedichte von de Dekker und von jenem Waterloos, die beide ein Rembrandtsches Bild zum Gegenstande haben, nebeneinander, so fällt das erstere durch die persönliche und intime Art auf, während das letztere sich in den üblichen barocken Floskeln des allgemeinen Elogiumstils der Zeit mit schwülstigen und verstiegenen Vergleichen, Metaphern und Bildern bewegt. Wann die Freundschaft zwischen Rembrandt und de Dekker, der im Winter 1666 starb, begann, darüber ist uns nichts bekannt.

Zeigt es sich, daß es zwischen Rembrandt und Vertretern des literarischen und schöngeistigen Humanismus gewiß mehr als bloß oberflächliche Beziehungen gab, daß er ihrer Atmosphäre nicht so ganz fernstand, so darf man auch berücksichtigen, daß er im Verkehr mit solchen Kreisen aller Wahrscheinlichkeit nach diesen und jenen fand, mit dem er Gedanken über künstlerische Dinge, die ihm besonders am Herzen lagen, austauschen konnte. Schloß ja doch der Humanismus als kulturelle und gesellschaftliche Erscheinung das Interesse für bildende Kunst in sein Bildungsideal ein, das möglichste Allseitigkeit erstrebte; und manche seiner Anhänger trachteten danach, sich eingehendere Kenntnisse und Grundlagen für ein Kunstverständnis zu verschaffen. Aus ihm gingen zum großen Teil die überhaupt für Kunst Interessierten hervor. Wir haben uns vorzustellen, daß es ein gesellschaftliches Gremium von Amateuren, Sammlern, Kennern gab, in dem die Meinungen über künstlerische Dinge gemacht wurden und kursierten. So erzählt uns Karel van Mander im Leben des David Vinckboons, wie er selbst auf dem Wege des Verkehrs in einem solchen Zirkel seine Kennerschaft zu erweitern suchte: »Es schien mir, um nicht in einen tadelnswerten Irrtum zu verfallen, gut, mir als Richtschnur dienen zu lassen, bei Besuchen in den Häusern von Kunstfreunden acht zu geben und mir zu merken, was für Kunstwerke und von wessen Hand dort als besonders hervorragend zusammengestellt und geschätzt sind; denn wenngleich ich meinem eigenen Kunstverstande etwas vertrauen zu dürfen glaube, folge ich doch zugleich auch gern dem allgemeinen Urteil der Kunstverständigen.« Gewiß hat es unter den sogenannten Kunstverständigen und Literaten wie stets und allerorten nicht wenige gegeben, die auf Grund rein intellektueller Betätigung auf Kunstverständnis Anspruch erhoben und Prätentionen zur Schau trugen, ohne durch eigene Begabung und Sachkenntnis dazu befugt zu sein — Menschen, die in ihrem Bildungshochmut durch ästhetisches Geschwätz und Gewäsch Künstlern und Künstlernaturen stark auf die Nerven zu fallen pflegen. Wer aber zu einer Zeit, wo es keine Museen gab, und in Holland, wo eine öffentliche Kirchenkunst fehlte, seinen Blick und seine Kenntnisse bereichern wollte — und das dürfen wir von Rembrandt voraussetzen —, der konnte keinen anderen Weg einschlagen als der »akademische« Karel van Mander und nicht an der Klasse der Amateure, Kenner und Sammler vorübergehen. Rembrandts Protektor, der Staatssekretär Constantin Huygens, war einer von denen, die sich besonders um die Erwerbung von Kenntnissen auf künstlerischem Gebiet bemühten, und als Ergebnis seiner Erfahrungen und Studien hat er seiner Selbstbiographie den kunstgeschichtlichen Abriß eingefügt. Er legte auch bei der Erziehung seiner Kinder auf eine dahin zielende Ausbildung Gewicht. Als zwei seiner Söhne im Jahre 1645 an der Leydener Universität studierten, gab er ihnen einen Lehr-

plan mit, in dem er sie unter anderem anwies, sich täglich von 11 bis 12 Uhr mittags in der Malerei zu üben. Wie sie das befolgten, zeigt uns ein Brief des einen an einen daheim gebliebenen Bruder, in dem er erzählt, daß er einen Greisenkopf von Rembrandt so treulich kopiert hätte, daß man ihn von dem Original kaum unterscheiden könnte (Urk. N. 104).

Auch Jan Six gehörte ohne Zweifel zu den über den Durchschnitt mit künstlerischen Dingen Vertrauten. Berührte er sich mit Rembrandt durch die psychologische Einstellung des Sammlers, so wird dieser an seinem Umgange vielleicht besonders geschätzt haben, daß er Fragen seines Metiers mit ihm erörtern konnte. Möglicherweise waren es auch gemeinsame Kunst- und Sammlerinteressen, die ihn mit dem Steuereinnehmer Johannes Uyttenbogaert zusammenbrachten, den er als Einunddreißigjährigen auf der unter dem Namen »der Goldwäger« bekannten Radierung von 1639 porträtierte. Die von diesem angelegte Sammlung von Gemälden und Mineralien wurde eine Sehenswürdigkeit und als solche dem toskanischen Thronfolger Cosimo von Medici während seines Aufenthaltes in Amsterdam am Ende der sechziger Jahre gezeigt. Das Gemälde der Aufrichtung der ehernen Schlange, das Rembrandt auf der Radierung an der Wand seines Arbeitsraumes anbrachte, war vermutlich ein Stück aus dessen Besitz.

Wenn wir von Sammlern und Sammlungen sprechen, so muß auch der bedeutendsten und vielseitigsten Privatsammlung gedacht werden, die Amsterdam zu Rembrandts Lebzeiten in seinen Mauern barg. Die beiden Großkaufleute, Jan und Gerrit Reynst, die Handelsbeziehungen zu Venedig und dort einen Wohnsitz hatten, brachten die berühmte, aus Antiken und aus modernen Gemälden bestehende Sammlung von Andrea Vendramin durch Kauf an sich, von der sie den größten Teil nach Amsterdam überführten. Nach dem Tode Jans im Jahre 1646 erbte Gerrit, der nicht nur einer der reichsten Einwohner war, sondern auch hohe Ämter und Würden bekleidete, einen Teil seines Nachlasses und vereinigte die Hauptmasse der Sammlung Vendramin in seinem Hause an der Keyzersgracht, »einem der berühmtesten Häuser in Amsterdam, innen gleich einem Königsschloß«, wie Fokkens sich in seiner Beschreibung von Amsterdam (1662) ausdrückt. Dadurch wurde zum erstenmal in Holland an einer Stelle eine umfangreichere Menge antiker Skulpturen und eine große Anzahl teilweise hervorragender italienischer Gemälde sichtbar. Ein alter durch Zeichnungen illustrierter Katalog der Galerie Vendramin, der, im British Museum befindlich, vor kurzem durch Tancred Borenius veröffentlicht wurde, gibt über ihren Bilderbestand Aufschluß. Wenn uns auch nichts über persönliche Beziehungen zwischen Rembrandt und dem königlichen Kaufmann bekannt ist, so wird man doch ohne weiteres annehmen dürfen, daß

er mit dem Inhalt der Sammlung vertraut war, zumal da seine angeheirateten Verwandten, die Kunsthändler Hendrick und sein Sohn Gerrit Uylenburch, zu der Familie Reynst in Beziehung standen. Der letztere, der einer der größten Händler in italienischen Kunstwerken war, wurde nach dem Tode des Gerrit Reynst von seiner Witwe im Jahre 1660 zu einer Begutachtung herangezogen und war bei der Auflösung der Sammlung beteiligt [14].

Kunsthändler spielten in Rembrandts gesellschaftlichen Verbindungen in vielfacher Hinsicht eine Rolle: als Käufer und Vermittler seiner Arbeiten, als Verkäufer von Gegenständen, die er sammelte, als Kollegen bei seinem Handel und seinen Spekulationen in Kunstwerken. Manche betrieben den Kunsthandel — ebenso wie er selbst — als Nebenberuf. Öfter waren es Maler, meist wohl solche, die in der großen Kunst nicht vorwärts kamen und dann ihre Erfahrungen geschäftlich ausnutzten, oder Restauratoren und technische Spezialisten. Gab es unter den Kunsthändlern niedriger Gattung, wie wir wissen, viele anrüchige Existenzen, welche die ihnen tributpflichtigen Künstler bedrängten, schikanierten, aussogen, so hatten andere, die zu den gebildeten Schichten zählten, eine gehobene Stellung inne. Man kannte auch den Typus des marchand-amateur, der gesellschaftlich eine hervorragende Rolle spielen konnte. Ein solcher großen Stils, der sich in Amsterdam eines besonderen Ansehens und Einflusses in allen künstlerischen Dingen erfreute, war Maerten Kretzer, den wir öfter zu Expertisen von Gemälden zusammen mit Rembrandt herangezogen finden. Er muß von Rembrandts Arbeiten eine hohe Meinung gehabt haben. Nicht nur daß verschiedene in seinem Besitze waren und durch seine Hände gingen, er setzte auch, als er den Nachlaß des Kunsthändlers De Renialme im Jahre 1657 zu taxieren hatte, für sein Bild »Christus und die Ehebrecherin« vom Jahre 1644 (heute in der Londoner National Gallery) den höchsten Preis, 1500 fl, ein, was damals einen Rekord für ein zeitgenössisches Bild bedeutete. In einem 1650 gedruckten Lobgedicht auf das Kunstkabinett Kretzers, von einem gewissen Lambert van den Bos verfaßt, wird auch der darin vertretene Rembrandt mit rühmenden Worten genannt (Urk. Nr. 104). Ist uns über einen Verkehr Rembrandts mit Kretzer sonst nichts weiter bekannt, so dürfen wir für den Kunsthändler und Kupferstecher Clement de Jonge, der ein Hauptverkäufer seiner Radierungen war und dessen Nachlaßinventar uns einen Einblick in die in seinem Besitz gewesenen Stücke gewährt, vielleicht eine mehr als rein geschäftliche Verbindung mit ihm annehmen. Was er von dem Manne hielt, das glaubt man dem herrlichen radierten Bildnis aus dem Jahre 1651 mit seinem ernsten durchgeistigten Ausdruck anzusehen (Abb. 185). Hingegen haben wir außer einem Porträt noch eine Reihe von urkundlichen Bestätigungen als Zeugnis für ein enges Verhältnis zu dem Kunsthändler und Apotheker Abraham Francen.

Er erscheint seit der Mitte der fünfziger Jahre bei den finanziellen Schwierigkeiten, die Rembrandts Konkurs bewirkten, und den darüber gepflogenen Verhandlungen immer auf seiner Seite, tritt als sein Zeuge auf in einem von ihm im Jahre 1656 geführten Prozeß, setzt seine Unterschrift als Bürge unter das Gesuch seines Sohnes Titus an die Bürgermeister von Amsterdam, in dem dieser um ein Empfehlungsschreiben an die Staaten von Holland zugunsten seiner Mündigkeitserklärung bittet (1665). Auf seinem radierten Porträt (Abb. 187) hat Rembrandt ihn als Vertreter seines Berufes charakterisiert: in seinem »Kunstkabinett«, umgeben von Kunstwerken und Raritäten, in die Betrachtung eines Blattes vertieft, — die schönste, mitfühlend erfaßte Verbildlichung eines Amateurs.

Eine Kunsthändlerbekanntschaft hat auch für Rembrandts Schicksalsweg eine Art Vorsehung gespielt. Denn Hendrick van Uylenburch, dessen Haus er nach seiner Ansiedlung in Amsterdam bezog, war der Vetter der Saskia, die er als Gattin heimführte.

II.

Die gesellschaftliche Stellung, die er sich in Amsterdam erwarb, setzte ihn instand, in eine Familie und in eine soziale Schicht einzuheiraten, die sonst einem Maler gewöhnlichen Schlages kaum zugänglich gewesen wäre. Seine Ehe könnte uns gewiß höchst gleichgiltig sein, hätte sie nicht in seinen künstlerischen Werken Spuren hinterlassen. Was er menschlich für Saskia fühlte und wie stark er zu fühlen vermochte, das ist sein Geheimnis geblieben, dessen Schleier niemand zu lüften vermag. Er ist keine geeignete Figur, um als document humain in Liebessachen vorgeführt zu werden. Saskia war Waise, die Tochter des 1624 verstorbenen Bürgermeisters von Leeuwarden, Rombertus Uylenburch. Wahrscheinlich lernte er sie kennen, als sie im Jahre 1632 bei ihrer Schwester, der Gattin des Predigers Jan Cornelis Sylvius, zu Besuch war. Dieses Datum trägt das erste Porträt, das wir von ihr besitzen (Paris, Musée André, B. 149), im Profil, in schwarzer Zeittracht mit reichem Spitzenkragen, ein Bild, dem man anzusehen meint, wie den Künstler hier zunächst das Distinguierte und Gepflegte der dem gut situierten Bürgerstand entstammenden Erscheinung besonders fesselte. Am 8. Juni des folgenden Jahres entstand jene ganz intime Silberstiftzeichnung des Berliner Kabinetts (HdG. 99), auf der er laut eigenhändiger Beischrift drei Tage nach der Verlobung ein Brustbild der Einundzwanzigjährigen mit kühn geschwungenem breitkrämpigem Hut, den Kopf auf die linke Hand gestützt, in der rechten eine Nelke, mit wenigen Strichen als meisterliche Augenblicksimpression festhielt. Ein Jahr später (22. Juni 1634) wurde er mit ihr getraut. Elternlos, brachte sie ihr beträchtliches Vermögen gleich mit in die Ehe, so daß zusammen mit den hohen Ein-

künften aus Rembrandts Arbeit reichliche Mittel für eine breite Lebensführung zur Verfügung standen. Daß Rembrandt in den Kreisen einer exklusiven Bourgeoisie, mit denen er in verwandtschaftliche Beziehung trat, wegen seines Berufes und seiner Herkunft trotz allem auf Widerstand stieß und nicht ganz für voll angesehen wurde, entnehmen wir den Akten eines uns sonst nicht weiter interessierenden Prozesses, den er im Jahre 1638 mit angeheirateten Verwandten, Dr. Albertus und Mayke van Loo, führte, wo seine Gegner darauf anspielen, daß er nur ein Maler sei, und ihn bezüglich eines Entschädigungsanspruches von seiner Seite demgemäß eintaxieren. Auf der Ehe selbst hat offenbar ein Glück geruht. Dafür spricht wohl schon Zahl und Beschaffenheit der Bildnisse Saskias, die ihr Leben bis zum Ende begleiten. Er hat sie nicht nur, wie in jenem frühsten Gemälde, in ihrer bürgerlichen Eigenschaft und Tracht aufgenommen, sondern auch mehr oder weniger phantastisch ausstaffierte Bildnisse von ihr geschaffen und sie als Modell für allerhand historische Figuren benutzt. Sie hat ihm offenbar als williges Modell gute Dienste geleistet und auch Akt für ihn gestanden. Die beste Vorstellung von ihrem natürlichen Aussehen vermittelt neben den beiden genannten Porträts gewiß das Kasseler Gemälde in halber Figur, auf dem der Rosmarinzweig, den sie in der Hand hält, ein Abzeichen der Verlobten, darauf deuten mag, daß es während der Brautzeit entstand. So individuell die Züge des in Profil gerückten Kopfes erfaßt sind, hier erscheint sie nicht mehr wie eine gewöhnliche holländische Bürgerin, sondern in einem durch die künstlerische Phantasie bestimmten Kostüm von reichstem Zuschnitt und glühender Farbenpracht, den Kopf mit einem geschwungenen Federbarett, dem später sogenannten Rembrandthut, bedeckt.

Saskia war keine Schönheit; ein echt holländischer Frauentypus mit ziemlich derben Zügen; stark gewölbte Stirn, spitz vortretende Nase, ein schmaler, etwas verkniffener Mund, leicht markiertes Doppelkinn, der Kopf auf einem ziemlich steifen steilen Nacken aufsitzend. Ihr Antlitz wurde, wie das aller Personen seiner Umgebung, für ihn eine Quelle physiognomischer Beobachtungen und Studien, die er je nach einem Stimmungswert oder momentanen Zuge, den er zum Ausdruck bringen wollte, künstlerisch verwertete. Wie groß die Spannweite solcher Beobachtungen an ein und demselben Kopfe war, mag man sich vergegenwärtigen, wenn man zwei Gemälde Saskias miteinander vergleicht: das Dresdener Porträt (1633, B. 151) mit dem breit auf den Beschauer zu lachenden Gesicht, dem geöffneten, die obere Zahnreihe zeigenden Mund und den zusammengeschobenen Augen, das, unbekümmert um einen ästhetischen Schönheitsbegriff, die Impression einer in dem herzhaften Lachen sich entladenden heiteren Laune möglichst natürlich festhält, und dagegen das Brustbild, früher in der Sammlung von Mrs. Joseph in

London (1635, B. 154; ähnlich B. 153), eine elegisch vor sich hinträumende Gestalt, auf der die geheimnisvolle Problematik einer mit sich selbst Zwiesprache pflegenden Frauenseele ruht. Es hat den Anschein, als ob menschliche und künstlerische Leidenschaft bei Rembrandt zusammentrafen, um der Frau seiner Wahl einen bevorzugten Platz in seinem Leben und Schaffen einzuräumen. Sie setzte seine Phantasie in Schwung und er benutzte sie für das, was er als ein ihm vorschwebendes Ideal verwirklichen wollte. Wenn er sie darstellte, so zeichnete er sie aus und hob sie durch die Art der Kostümierung über ihren Stand hinaus, so daß sie sich von der holländischen Bürgerfrau, wie er sie sonst auf Bestellung malte, wesentlich unterscheidet. Sie war ein Künstlerweib und durfte sich so präsentieren, wie es seiner souveränen Künstlerlaune gefiel. Er hüllt sie in die prächtigsten Kleider, staffiert sie mit Stickereien, Brokat, Pelz, kostbaren Schals, schmiegsamen Schleiern aus, überhäuft sie mit Schmuck, Ohrgehängen, Perlen, Armbändern, goldenen Ketten, Anhängern, Agraffen. Es reizte und ergötzte ihn, sie wie eine Prinzessin aus dem Morgenlande, beladen mit den reichsten Schätzen dieser Erde, zu zeigen. Dem Liebhaber eines auf das Zurückhaltende und Dezent-Vornehme gerichteten Geschmacks dürfte das in Häufungen und Überladungen sich gefallende barocke Arrangement manchmal vielleicht nicht zusagen. Daß Saskia in Wirklichkeit solche Kostbarkeiten ihr eigen nannte, lehren uns die auf ihren Besitz bezüglichen Aktenstücke. Danach befanden sich in ihrem Nachlaß zwei Schnüre großer Perlen für den Hals und entsprechende kleine für die Arme, zwei birnenförmige Perlen, ein Ring mit einem großen Diamant, zwei Ohrhänger mit Diamanten und verschiedene andere Kostbarkeiten und silberne Gerätschaften. Rembrandt benutzte das Vermögen seiner Frau und die großen Einkünfte seiner ersten Amsterdamer Jahre, um neben den Ankäufen von Kunstwerken für seine Sammlung reiche Besitztümer von allerhand Schmuck und Juwelen zusammenzubringen. Es ist eine ihm eigentümliche, von dem allgemeinen holländischen Wesen abweichende, aber



2. Saskia. Privatbesitz. B. 154.

durch ein barockes Zeitgefühl unterstützte Neigung, wenn er seine Person und seine Umgebung durch einen verschwenderischen Aufwand auszuzeichnen und mit einer üppigen Pracht zu umkleiden liebte. Er hat das mit dem Flamen Rubens gemein — aber wie verschieden sind sie in der Art ihres Geschmacks und ihrer Ausdrucksweise. Es mag eine halb sinnliche, halb ästhetische Erregung in ihm geweckt haben, wenn die Gattin in ihren königlichen Gewändern ihn umrauschte, wenn sein Auge das Schimmern und Blitzen der Edelsteine und den weichen Glanz der Perlen an ihrem Leibe einsog. Den Eindruck einer solchen Situation spiegelt ein Gemälde wider, das ganz den Charakter des Erlebnismäßigen trägt: das Doppelbildnis in Buckingham Palace (B. 158), wo Rembrandt der Toilette Saskias beiwohnt. Diese in phantastischem Staat an ihrem Toilettentisch vor dem Spiegel sitzend, eben dabei, die Nestelung eines Ohrgehänges zu prüfen; neben ihr Rembrandt, ebenfalls reich aufgeputzt, fertig zum Ausgehen, mit Federbarett, ihr eine Perlenkette reichend. Der Leydener Müllersohn mag in den beschränkten Verhältnissen seiner Jugend Träumereien von Pracht und Glanz nachgehangen haben, die seine Phantasie erfüllten und die er, sobald es ihm sein Wohlstand gestattete, in dem Leben, das er um sich schuf, zu verwirklichen trachtete, was dann wieder durch den empfangenen Augenreiz seine Vorstellungskraft zu künstlerischer Nachbildung solcher Eindrücke antrieb. Daß die in einem ungewöhnlichen Luxus sich gefallende Lebensführung des Paares Aufsehen machte, daß das bei angeheirateten Verwandten seiner Frau Anstoß erregte und üble Nachrede hervorrief, wird uns aus einem Prozeß kund, den Rembrandt gegen diese anstrengte, um den Vorwurf zu inkriminieren, daß Saskias Erbteil »mit Prunken und Prahlen« vergeudet worden sei.

Rembrandt war nach seiner ganzen Herkunft und Erziehung in einem kleinbürgerlichen Kreise gewiß nicht für einen in aristokratischem Sinne gewählten Habitus und distinguierten Geschmack vorbestimmt; er brachte urwüchsige, durch keine regulierende Weisung abgeschwächte und eingedämmte Instinkte und Begehrungen mit, die sich in seiner Kunst auswirken. Und bisweilen kommt es in ihr zu Entladungen, aus denen wir auf elementare, derbe und auch brutale Urtriebe zu schließen vermögen. Ein Bekenntnis solcher Art ist das Dresdener Doppelbildnis aus der Mitte der dreißiger Jahre (B. 157). Ein häusliches Liebesmahl. Rembrandt als ritterlicher Herr ausstaffiert, im Federbarett, mit umgeschnalltem Degen, hält mit dem linken Arm die auf seinem Schoße sitzende Saskia umschlungen und hebt mit der Rechten ein gefülltes Stangenglas, den Beschauer anlachend, als wollte er ihm zutrinken. Die in ihren besten Staat gekleidete Gattin wendet mit freundlichem Lächeln den Blick nach derselben Richtung. Daß bei dieser Tafelei der Gaumen nicht zu kurz kommt, zeigt der üppig besetzte Tisch mit der

Pfauenpastete als Glanzstück. Ein in lebenslustigem Übermut gefeiertes Beisammensein ist voller Verve verbildlicht — und nicht etwa in einem kleinen Genrewerk, sondern in einem Format mit lebensgroßen Figuren, wodurch die Szene etwas besonders Augenfälliges und Auffallendes erhält. Ein Schlemmer- und Prasserstück, das durch die etwas verfängliche Haltung der Dargestellten mit ihrer aufschäumenden Laune etwas Herausforderndes hat und als dessen Absicht es erscheint, den Beschauer in die ausgelassene Stimmung von Genuß und Frohsinn recht mit hineinzuziehen. Mag das Bild auch als eine Szene aus dem Lotterleben des verlorenen Sohnes gemeint und für die Welt als eine solche maskiert gewesen sein, wie man heute vielleicht mit Recht annimmt, so war doch den Zeitgenossen das Aussehen Rembrandts und Saskias aus einer Anzahl anderer Porträts von seiner Hand zur Genüge bekannt, als daß man sie nicht ohne weiteres hätte identifizieren sollen; und vielleicht spielte bei der Erfindung das épater le bourgeois für ihn ein wenig mit. Wäre es den ohnehin schon mißtrauischen Verwandten seiner Frau oder sonst calvinistisch Rechtgläubigen, für die solch eine epikureische »Kreaturvergötterung« ein Schlag ins Gesicht war, vor die Augen gekommen, so konnte es nur aufreizend wirken. Für den Maler selbst bedeutete es jedenfalls ein menschliches und künstlerisches Erinnerungszeichen an eine mit der Gattin verbrachte Stunde hochgehenden Lebensgefühls, und die wunderbare Vitalität der Darstellung birgt einen starken Erlebnisgehalt. Dürfen wir künstlerischen Dokumenten Glauben schenken, so hat Rembrandt in Saskia, ebenso wie sie ihm eine gleichgestimmte Freundin seiner festlichen Emotionen, eine willige Teilnehmerin seiner genießerischen Bedürfnisse war, so auch eine stille Gefährtin seiner Arbeit gefunden. Auf dem 1636 radierten Doppelporträt (b. 19) sehen wir sie dem zeichnenden Meister Gesellschaft leisten: er den Kopf nach außen gewandt und gespannt fixierend, die linke, den Griffel haltende Hand auf dem vor ihnen stehenden Tische ruhend; sie neben ihm sitzend, hausmütterlich, mit sinnenden Augen. Es lagen wohl viele und verschiedenartige Möglichkeiten in dieser Frau, um einen Rembrandt zu fesseln und seinem Wesen Genüge zu tun. Sie durfte sich aber auch nicht allein in menschlichem Entgegenkommen ausgeben, sondern hatte einem Hause vorzustehen, das sich von jedem gewöhnlichen bürgerlichen Wohnplatz grundsätzlich unterschied, wo Rembrandt alles aufstapelte, was er im Laufe der Zeit sammelte und zusammenkaufte. Nachdem das Paar zu Beginn der Ehe sich noch in Rembrandts altem Quartier bei H. van Uylenburch eingemietet hatte, wechselte es mehrere Wohnungen, bis er das Haus in der Joden Breestraat erwarb, das seinen Schätzen Raum bieten sollte: das heutige in ein Museum eingerichtete »Rembrandthuis«. Es lag in einer Gegend, wo wohlhabende Amsterdamer wohnten, untermischt mit portugiesischen Juden; auch eine

ganze Anzahl von Malern war hier angesiedelt, unter ihnen Lastman, Thomas de Keyzer, Nicolaes Elias, Santvoort, Pieter Codde. Was Rembrandts Besitz und Hausstand umfaßte, davon können wir uns heute noch eine ungefähre Vorstellung machen.

12.

Durch eine Reihe einwandfreier Quellen werden wir belehrt, was und in welcher Weise Rembrandt sammelte, und können so eine Anschauung von seinen Neigungen, Interessen, Absichten gewinnen. Über Zusammensetzung und Umfang seiner Sammlungen erhalten wir einen reichen Aufschluß durch das Inventar, das gelegentlich der finanziellen Schwierigkeiten, in die er geriet, über seine Besitztümer im Jahre 1656 aufgestellt wurde. Ergänzt wird das durch zeitgenössische literarische Berichte. Dazu kommen Werke von seiner Hand, in denen wir Gegenstände aus seinem Besitz und Stücke seiner Sammlung, für bestimmte künstlerische Zwecke verwandt, wiedererkennen dürfen, wodurch insbesondere auf seine persönliche Geschmacksrichtung ein Licht fällt.

Versuchen wir zunächst, uns nach den Angaben des Inventars seine Sammlungen in einer systematischen Übersicht zu rekonstruieren.

Wir beginnen mit den Erzeugnissen überseeischer Gebiete, wie sie in einer Handelsmetropole wie Amsterdam zusammenströmten, die in erster Linie einen Kuriositätswert besaßen. Ostindien, Hollands reichste Kolonie, der die Heimat so viel zu ihrem Wohlstand zu verdanken hatte, war besonders reich vertreten mit verschiedenen Arten von Kästen, Schalen, Körben, Taschen, Kleidungsstücken, einem Fächer, einer Pulverdose, Handgewehren, Pfeilen, Pfeilschäften, Wurfspießen, Bogen, Bambusinstrumenten zum Pfeifen. Eine künstlerische Rarität dieser Herkunft scheint die kleine Figur, die in dem Inventar als »oostindisch poppetje« verzeichnet steht, gewesen zu sein. Wir begegnen ihr vermutlich auf zwei Zeichnungen im Weimarer Schloß, auf denen er mit eigener Hand bemerkte, daß er sie nach »een oostindies poppetje« gemacht habe (HdG. 541, 542). Ostasien, mit dem Holland rege Handelsbeziehungen unterhielt, besonders um das in Europa weit und breit so stark begehrte chinesische Porzellan einzuführen, lieferte einige seiner Erzeugnisse in Rembrandts Haus. Von Porzellan besaß er allerdings nur zwei Figuren und zwei Kasuare. Dieses Material mit der kühlen glasigen Glätte seiner Oberfläche hat seine Sinnlichkeit gewiß nicht stark erregt und vermochte seinem auf andersartige Effekte ausgehenden künstlerischen Triebe keinen Anreiz zu bieten. Aus China stammten aber noch ein Schälchen mit Steinen, ein Napf mit einem kleinen Chinesen und verschiedene Körbe; aus Japan ein Helm.

Da Rembrandt ein besonderer Liebhaber orientalischer Dinge war, so brachte er aus verschiedenen Gegenden des Orients allerlei

in seinen Besitz. Als türkischer Herkunft wird ein Bogen und ein Pulverhorn in dem Inventar bezeichnet. Die Turbane, Dolche und Yatagane, wie sie häufig auf seinen Werken vorkommen, deuten auf die Türkei oder Persien. Und von den orientalischen Stoffen, die er so gern verwandte, wird er gewiß vieles im Laufe der Zeit zusammengetragen und für den jeweiligen Bedarf bereitgehalten haben.

Die Hausausstattung und das Mobiliar weisen Stücke auf, die aus dem südlichen Europa kamen: aus Spanien eine Anzahl von Stühlen mit Juchtenleder und Sammet; für Italien sind außer verschiedenen venezianischen Gläsern gewiß auch der Spiegel in Ebenholzrahmen, der Tisch von Nußbaumholz und das marmorne Kühlfaß in Anspruch zu nehmen.

Neben dem von Menschenhand Geformten gab es eine besondere Abteilung der Sammlung, die Naturprodukte aus verschiedenen Teilen der Erde umfaßte. Dazu gehörten Muscheln, Seegewächse, Korallen in Gestalt von Bergen, Mineralien, Hirschgeweihe, eine Kollektion von Land- und Seetieren. Als besondere Kostbarkeiten werden in dem Inventar aufgeführt: Löwenfelle und ein Paradiesvogel. Ein Konterfei des letzteren hat Rembrandt uns jedenfalls in einer Zeichnung der Bonnat-Sammlung hinterlassen (HdG. 757). Ein anderes Naturprodukt, eine Seemuschel, reizte ihn, sie ganz allein auf der sehr sorgfältig durchgefeilten Radierung (1650, b. 159) zur Anschauung zu bringen.

Wir kommen dann zu dem Bestand an Kunstwerken, den das Haus aufwies. Rembrandts Kauflust erstreckte sich nicht nur auf den gelegentlichen Erwerb von Raritäten und Kuriositäten, von Atelierrequisiten oder Dingen, die zur Bereicherung und Verschönerung des Hausinventars dienten, sondern er ging auch darauf aus, systematisch eine Sammlung von Werken alter und neuer Kunst in verschiedenen Materialien anzulegen. Er besuchte dafür eifrig die Amsterdamer Auktionen und erregte durch seine hohen Gebote Erstaunen und Aufsehen. Der Italiener Baldinucci, durch Rembrandts Schüler, den dänischen Maler Bernhard Keilh unterrichtet, erzählt, daß er bei dem ersten Ausruf auf einer Auktion ein so hohes Gebot machte, daß sich kein weiterer Bieter mehr fand. Er begründet das merkwürdigerweise damit, daß ihn eine gewisse, wenn auch höchst seltsame Hochherzigkeit und Achtung vor seiner Kunst dazu bewog, um, wie er selbst sagte, das Ansehen seines Berufes dadurch zu heben. Mag es mit dieser Motivierung stehen wie es wolle, soviel ist jedenfalls sicher, daß Rembrandt sich mit einer wahren Leidenschaft seiner Kauflust überließ, — und daß Preise ihn nicht abschreckten, wissen wir auch aus anderen Bezeugungen. Es mag seiner impulsiven Natur entsprochen haben, sich den Überraschungen und Aufregungen, dem Hin und Her bei den Vorgängen der Versteigerungen hinzugeben und dadurch sein Blut in Wallung zu bringen. Seine Sammelleidenschaft

befriedigte er nicht nur dadurch, Dinge in eigenen Besitz zu bringen, sondern er erwarb daneben für den Wiederverkauf. Während er in der ersten Zeit, wo ihm aus seiner künstlerischen Tätigkeit reiche Einnahmen zuflossen, das mehr nebenher tat, betrieb er später einen regulären Kunsthandel. Der Handelsgeist, der einem Volke wie den Holländern so tief im Blute steckte, brachte es mit sich, daß dieser sich auch in weitem Umfang auf Bilder erstreckte, die beliebte Spekulationsobjekte waren — und das bis in die Kreise von kleinen Bürgern und sogar Bauern. Rembrandt, der sich eine Kennerschaft für alte Bilder verschaffte, konnte das für geschäftliche Unternehmungen vorteilhaft ausnutzen, und er wurde, wie wir wissen, auch von anderer Seite zu Begutachtungen herangezogen.

Die Gesichtspunkte, denen er beim Erwerb von Kunsterzeugnissen für den eigenen Besitz folgte, sind verschiedenartige gewesen. Jedenfalls war dabei nicht der leitende Gedanke, Gegenstände zu dem Zweck zusammenzubringen, um mit ihnen ein nach bestimmten künstlerischen Grundsätzen geordnetes und als dekorative Gesamtheit ausgestaltetes Ensemble in seinem Hause zu schaffen. Das Interesse konzentrierte sich auf das einzelne Objekt. Es kam dabei außer Dingen, die sich durch ihren reinen Kunstwert empfahlen, in Betracht, was besonderen Studienzwecken bei eigenem Bedarf und im Lehrbetriebe dienen und den Gesichtskreis nach bestimmten Seiten erweitern konnte.

Bei so weit gesteckten Zielen beschränkte er sich nicht auf die Kunst, die er selbst ausübte, sondern umgab sich auch mit Skulpturen. Eine Reihe von Gipsabgüssen, teils nach der Natur genommen (Köpfe, Arme, Hände, ganze Figur), teils nach Antiken, gehörten, wie das die Regel war, zu den Atelierrequisiten und konnten für Lehrzwecke Verwendung finden. Er verfügte aber auch über eine stattliche Anzahl antiker Originale: Statuen, Büsten von Kaisern, Philosophen, Dichtern, einen Satyrkopf, eine Sibylle, einen Laokoon. Neben den aus dem Museo Vendramin stammenden Antiken, die — wir wissen nicht wann — in die Sammlung Reynst Einzug hielten, war das der reichste Besitz an antiken Großskulpturen, den es in Amsterdam gab. In seinem Hause waren die meisten Antiken in einem Raume, den das Inventar als »die Kunstkammer« bezeichnet, vereinigt. Einige Skulpturen der neueren Zeiten waren an verschiedenen Stellen des Hauses verteilt. Ein Hauptstück: das als »Kindeken« von Michelangelo aufgeführte Werk, in dem man den schlafenden Amor, die bekannte Jugendarbeit des Künstlers, die bei ihrem Entstehen als Antike ausgegeben wurde, vermutet hat. Es befand sich in der Sammlung König Karls I., die Anfang der fünfziger Jahre in England versteigert und in alle Winde zerstreut wurde, so daß es bei dieser Gelegenheit in Rembrandts Besitz gelangt sein könnte.



Den weitesten Umfang nahm aber das ein, was in sein eigenes Fach schlug und wo sich seine Kennerschaft naturgemäß am besten bewähren konnte: Malerei und Graphik. Das Inventar gibt uns einen Begriff von der Weite und Vielseitigkeit seiner Neigungen auf diesem Gebiete. Er beschränkte sich nicht auf irgendeine Sondergattung, sondern wählte aus verschiedenen Zeiten, Völkern und Richtungen. Und wenn auch manche Stücke, die ursprünglich für den Wiederverkauf erworben waren, vielleicht an ihm hängen geblieben sein mögen, so können wir doch der Aufzählung des Inventars gewisse Züge für seine persönlichen Interessen und Liebhabereien entnehmen. Andrerseits lassen sich aus seinem eigenen Schaffen gewisse Schlüsse ziehen, welche Art von Werken seiner Sammlung ihm besondere Anregungen geboten und Spuren in seinen Arbeiten hinterlassen haben. Indem wir uns den auf die zeichnenden Künste bezüglichen Bestandteil der Sammlung vergegenwärtigen, wollen wir mit den Gemälden beginnen.

Die Reihe der niederländischen Meister im 15. Jahrhundert eröffnete ihr Stammvater Jan van Eyck mit dem Kopf eines alten Mannes. In das 16. Jahrhundert leitet uns ein Maler aus Rembrandts Vaterstadt über: Aertje van Leyden, von dem er drei Bilder besaß, dessen Werke heute aber verschollen sind. Von einem anderen größeren Landsmann, Lucas van Leyden, hatte er nur ein als Architekturperspektive aufgeführtes Bild, wie ja überhaupt Malereien dieses Meisters zu den größten Seltenheiten gehören. Der Flame Lucas van Valckenborch, uns als Landschafts- und Genremaler geläufig, zeigte sich von einer Seite, von der wir ihn nicht mehr kennen, als Bildnismaler, in zwei kleinen Köpfen. Rembrandts Lehrer Lastman und der ihm stilverwandte Jan Pynas kamen in der niederländischen Corona, jeder mit mehreren Gemälden, zu Wort, der erstere war auch in der Zeichnungssammlung vertreten. Von den unmittelbaren Zeitgenossen finden wir eine erhebliche Anzahl Bilder von Jan Lievens, die vielleicht als Andenken an die gemeinsame Jugendzeit einen besonderen Affektionswert für ihn haben mochten. Aus reinster künstlerischer Anteilnahme hat er gewiß die acht Gemälde und ein Skizzenbuch von Adriaen Brouwer in seinen Besitz gebracht, der ihn nicht so sehr durch sein Stoffgebiet angezogen als durch die geniale Umsetzung von Wirklichkeitsbeobachtungen in koloristische Impressionen gefesselt haben wird. Daß er im übrigen den eigentlichen Genre-, Gesellschafts- und Bauernmalern nicht viel Geschmack abgewann, dürfte bei seiner so ganz anders gearteten Phantasie nicht wundernehmen. Nur von einem aus dieser Richtung, einem Mitgliede der Familie Hals — aber nicht der berühmte Frans der Ältere, wie das Inventar ausdrücklich bemerkt —, hatte er »ein kleines Stückchen« in sein Haus aufgenommen.

Eine Vorliebe muß er für Landschaften gehabt haben, mit denen er sich in beträchtlicher Menge umgab. Der Zahl nach an erster Stelle

finden wir mit acht Bildern Hercules Seghers, der seinen eigenen Bestrebungen auf diesem Gebiet einen so starken Anstoß gab. Mit fünf Stücken folgt der ausgezeichnete Marinemaler Jan Porcellis, der neben Brouwer und Segers zu den Bahnbereitern einer neuen Naturgestaltung gehört, an der Rembrandt in seiner Weise teilnahm: Porcellis, den auch Constantin Huygens in dem kurzen, seiner Selbstbiographie eingereihten Passus über die bildenden Künste als Landschafter rühmend erwähnt, daran die bezeichnende Bemerkung knüpfend, daß er den Cornelis Vroom weit überholt habe. Weitere Namen, die in dem Inventar in Verbindung mit Landschaftsbildern vorkommen, sind Grimmer, Govaert Jansz, Simon de Vlieger.

Der Besitz an italienischen Gemälden war beträchtlich geringer. Bot der heimische Kunstmarkt hier natürlich nicht so viel Auswahl, so gab es doch in Amsterdam dafür besondere Gelegenheiten durch die großen Auktionen. Eine Anzahl von Bildern, die wir kennen, ist durch den dortigen Markt hindurchgegangen. Auch wird der Handel immer damit versehen gewesen sein, vor allem Rembrandts angeheirateter Neffe, Gerrit van Uylenburch, der, in unmittelbarer Nähe seines Hauses in der Breestraat wohnhaft, einer der bedeutendsten Händler in italienischer Kunst war. Ein paar der berühmtesten Namen tauchen in dem Inventar auf. Zu den größten Schätzen rechnen zwei Venezianer, an denen Rembrandt nicht volles Besitzrecht hatte, da sein Bekannter, der Kunsthändler Pieter de la Tombe, mit der Hälfte des Wertes daran beteiligt war: von Giorgione ein großes Bild »Christus und die Samariterin«, von Palma Vecchio »das Gleichnis vom Reichen und dem armen Larzarus«. Ein »brennendes Lager« geht unter der Bezeichnung des »alten Bassano«. Inwieweit die Künstlerbestimmungen zutreffen und eine Originalität verbürgen, ist natürlich nicht ersichtlich. Der Gegenstand des für Palma in Anspruch genommenen Bildes ließe uns nach dem Stand unserer Kenntnis eher an Bonifazio denken. Man besaß in den Ländern nördlich der Alpen sicherlich kein hinreichend kritisches Unterscheidungsvermögen für italienische Werke, um nicht häufig Enttäuschungen und Mystifikationen ausgesetzt zu sein. Wir wissen, daß Bernini während seines Aufenthaltes in Frankreich, wie sein ständiger Begleiter, der Herr von Chantelou, in seinem Tagebuch erzählt, sich öfter darüber aufgehalten und lustig gemacht hat, was alles für Produkte ihm unter großen italienischen Namen zur Begutachtung vorgeführt wurden. Besonders mußte Raffael, der zu den begehrtesten Schätzen der Sammler gehörte, Fälschungen über sich ergehen lassen. So dürfen wir wohl auch ein starkes Fragezeichen machen: ob die beiden in dem Inventar als Originale von Raffael ausgeschriebenen Gemälde, deren sich Rembrandt rühmte, eine Madonna und ein Porträtkopf, wirklich eigenhändig waren. Von Raffaels Porträtkunst konnte er sich aber eine Vorstellung machen

durch den Castiglione, der in Amsterdam im April 1639 zur Versteigerung kam und von dem er bei dieser Gelegenheit die in der Albertina erhaltene Skizze nahm (Abb. 72). Einen Künstler zweiten Ranges aus der Nachfolge Correggios, Lelio Orsi da Novellara, finden wir mit einer Kreuzigung aufgeführt. Vielleicht dürfen wir eine bestimmte Absicht darin vermuten, wenn er sich von dem als Reformator der italienischen Malerei gefeierten und neben Raffael besonders gepriesenen Annibale Carracci zwei Kopien nach Bildern von ihm verschaffte, wohl um Beispiele seiner Kunst im Hause zu haben, in Ermangelung von Originalen, die ihm jedenfalls nicht erreichbar waren, wozu aber dann die Stichreproduktionen eine Ergänzung bildeten. Es waren ausschließlich italienische Maler der Vergangenheit, von denen er Originalgemälde besaß, während unter den Niederländern die Zeitgenossen reicher vertreten waren.

Die sehr umfängliche und reichhaltige graphische Sammlung von Kupferstichen, Holzschnitten und Zeichnungen verteilte sich auch auf verschiedene Nationen. Unter den Stichen muß man in Fällen, wo Meister zugleich gemalt und gestochen oder radiert haben, zwischen Originalstichen von ihnen und Reproduktionen nach ihren Werken von fremder Hand scheiden. Letztere mochten zur Erweiterung des Anschauungskreises der großen Werke der Malerei und zur Ergänzung des vorhandenen Gemäldebesitzes dienen. In vielen Fällen läßt sich aus den knappen Angaben des Inventars nicht entnehmen, ob eigenhändige Stiche oder Reproduktionen gemeint sind.

Unter den Italienern bildete einen der größten Schätze die Stichreihe des Andrea Mantegna, die in der betreffenden Inventarnotiz den Vermerk »sehr kostbar« trägt. Wird dieser als einziger Quattrocentist genannt, so war das Material der Cinquecentisten sehr umfangreich und weist folgenden Bestand auf: an erster Stelle Raffael mit mehreren Mappen, Michelangelo, Tizian »in fast allen seinen Werken«, Baroccio, Francesco Vanni, Antonio Tempesta. Eine wohl ziemlich vollständige Vorstellung von der Bolognesischen Akademie vermittelten die Carracci, Ludovico, Annibale, Agostino, und Guido Reni. Der Name Caravaggios kommt nicht vor, während er Rembrandts eigener Kunstanschauung doch ungleich näher stand, aber es gab eben nach seinen Werken fast gar keine Reproduktionsstiche, während die der Bolognesen in großer Menge in Umlauf waren. Indessen begegnet man einem seiner spanischen Hauptnachfolger: Ribera.

Zu einer eigenen Gruppe waren die Erotica nach italienischen Meistern zusammengefaßt, die seit der Renaissance mit ihrer sinnlichen und bis zum Lasziven gehenden Gestaltung heroischer Liebschaften auf einen humanistischen Geschmack eingestellt waren. Durch sie wird sich Rembrandt für seine eigenen erotischen Szenen öfter haben anregen

lassen, denn manche unter diesen weist, wie wir später sehen werden, auf Bekanntschaft mit italienischen Vorbildern.

Handzeichnungen italienischer Meister werden in dem Inventar nicht erwähnt. Man darf aber wohl annehmen, daß er für die eigenhändigen Zeichnungen, die er nach italienischen Zeichnungen kopierte, die Vorlagen wenigstens vorübergehend im Hause hatte. Derartige Arbeiten sind: die »Verleumdung des Apelles« im British Museum (HdG. 894), auf eine Zeichnung des Mantegna oder vielmehr seiner Schule zurückgehend, die dasselbe Museum besitzt; die Wiederholung eines gleichfalls im British Museum befindlichen Blattes, das eines der von Gentile Bellini für die in dem ausgebrannten Ratssaale des Dogenpalastes geschaffenen Bilderzyklus zeigt: die »Prozession des Papstes Alexanders III.« (Albertina, HdG. 1429), die »Predigt des heiligen Marcus in Venedig« (ehemals Slg. Fairfax Murray, HdG. 1084), für die sich das Urbild in einer venezianischen Zeichnung von der Art des Carpaccio in Chatsworth erhalten hat. — Ausdrücklich erwähnt Roger de Piles in seiner Biographie Rembrandts, daß er schöne italienische Zeichnungen in seinem Besitz gehabt habe.

Besonders reich an Originalstichen war der Bestand der Niederländer. Eine große Vorliebe muß er für Lucas van Leyden gehabt haben, von dem er sein Stichwerk und Holzschnitte zusammenkaufte. Wir wissen auch aus mehreren Überlieferungen, daß er für seine Arbeiten bei verschiedenen Gelegenheiten außergewöhnlich hohe Preise bezahlte. Andere Mappen tragen die Signaturen: Stiche von und nach Pieter Bruegel dem Älteren, Floris, Goltzius, das ganze Werk des Martin van Heemskerck, Buytewech, Abraham Bloemart, Lievens, Probedrucke nach Rubens und Jordaens; von Rembrandts Schülern begegnet als einziger Frans Bol.

Als Kenner und Liebhaber der graphischen Künste konnte er nicht die Deutschen auslassen und ist ihnen, wie wir sehen, eifrig nachgegangen. In einem Kasten lagen Schongauer, Israel van Meckenen, Hans Brosamer, Holbein beieinander. Ein Band enthielt Kupferstiche und Holzschnitte von Cranach. Der größte Name, Albrecht Dürer, fehlt allerdings in dem Inventar. Doch ist uns urkundlich bekannt, daß Dürersche Werke von ihm erworben wurden, die er vermutlich bei Gelegenheit wieder veräußert hat. Auf einer Auktion im Jahre 1638 ersteht er eine Passion und neun Folgen des Marieenlebens. Die Anzahl der letzteren deutet jedenfalls darauf hin, daß sie von vornherein für Handelszwecke zum Wiederverkauf bestimmt waren, und läßt zugleich schließen, in welchem Maße Dürersche Werke als Spekulationsobjekte gewertet wurden.

Neben den nach Meistern angelegten graphischen Abteilungen gab es solche, die sachlich nach Stoffen geordnet waren. So existierte eine



Porträtsammlung, in der Tizian, Hendrick Goltzius, Jan Muller, Miere-velt, Rubens, van Dyck, jeder mit einer besonderen Mappe vorkommen. Eine andere Kategorie enthielt Landschaften; zwei Bände mit Darstellungen verschiedener Meister, in dem einen Tiroler Ansichten von Roelant Savery. Der Orientierung auf architektonischem Gebiete diente eine Stichreihe nach Bauwerken und eine Zeichnungssammlung »von allen Gebäuden und Ansichten Roms nach den vornehmsten Meistern«. Ein kunstgewerbliches Konvolut umfaßte eine Anzahl Abbildungen von Tellern. Gleichfalls auf einen Belehrung und Studium verfolgenden Zweck deutet eine Gruppe von Kostüm- und Sittenbildern: eine Zusammenstellung von Zeichnungen, Kupferstichen und Holzschnitten nach Trachten und ein Band mit Wiedergaben von türkischen Gebäuden und Szenen aus dem türkischen Leben von Melchior Lorch, Pieter Coecke van Aelst und anderen. Die beiden letzteren Künstler des 16. Jahrhunderts sind selbst, wie wir aus Karel van Mander wissen, in Konstantinopel gewesen, so daß ihre Aufnahmen auf besondere Glaubwürdigkeit Anspruch erheben durften. Da Rembrandt sich zu dem Orientalischen stark hingezogen fühlte und in seinen Werken mannigfachen Gebrauch davon machte, so ließ das wohl den Wunsch entstehen, Bilder von quellenmäßigem Rang dafür zur Verfügung zu haben. Durch seine Hände muß auch ein Buch mit indischen Miniaturen gegangen sein, das nicht im Inventar aufgezählt wird, worauf sich aber aus Zeichnungen von ihm aus den fünfziger Jahren schließen läßt, die sich als Kopien nach solchen noch heute nachweisbaren Miniaturen herausgestellt haben [15]).

Zum Schluß sei noch der wenigen Bücher gedacht, die in dem Inventar erwähnt werden: Dürers Proportionslehre, ein Werk, das damals vielfach noch für Unterrichtszwecke verwendet wurde; eine deutsche Übersetzung von Josephus' Jüdischer Geschichte mit Holzschnitten von Tobias Stimmer; ein als »gans Jerusalem« verzeichnetes Werk, das von Carl Neumann als der Traktat des Franziskaners Bernardino Amico da Gallipoli über das heilige Land nachgewiesen worden ist, der nach Aufnahmen des Verfassers hergestellte Stiche von Callot enthält; »ein hochdeutsches Buch mit Kriegsdarstellungen«; das Drama »Medea« von Jan Six, für das Rembrandt die Illustration radiert hat. Man ist indessen nicht berechtigt aus diesem Verzeichnis zu folgern, daß das sein ganzer Besitz an Büchern war; denn da alle die genannten Bände Illustrationen enthalten, so wäre es leicht möglich, daß man nur die wertvollen Werke registrierte, die anderen weniger kostbaren aber nicht in das Inventar einbezog. Vermutungen über die Art und den Umfang von Rembrandts Lektüre lassen sich jedenfalls nicht darauf begründen.

Es war ein gewaltiger Bildungsstoff und ein mannigfaltiges An-



schauungsmaterial, das er um sich versammelte, dessen Horizont sehr weit abgesteckt war. Antike, Ausländisch-Europäisches, Orientalisches, Überseeisches ging nebeneinander her. Das Fremde hatte darin ebensoviel zu bedeuten wie das eigene Land. Keine lokalpatriotischen Gesichtspunkte waren von bestimmendem Einfluß. Was einem orthodoxen humanistischen Renaissance-Geschmack zusagte, war ebenso zu finden, und zwar in Fülle, wie Erstlinge einer naturalistisch gerichteten national-holländischen Kunst. Ein Geist der Universalität spricht zu uns aus den toten Buchstaben des Inventars und macht sie für unsere Kenntnis der Sinnesweise Rembrandts lebendig.

Was er in seinem Hause zusammengebracht hatte, glich jener Art von Kunst- und Wunderkammern, die den Haupttypus des damaligen Sammelwesens in den Ländern nördlich der Alpen bildete. Wie es für sie charakteristisch ist, so umfaßte auch sein Besitz neben den Artificialia verschiedene Arten von Naturalia. Und auch die Kuriosität rein als solche lockte seine Kauflust — wie wir denn neben allerhand ausländischen Merkwürdigkeiten und anderen Seltenheiten, von denen wir schon früher gesprochen haben, den Helm eines Riesen ausdrücklich erwähnt finden. In einer Urkunde, die am 19. März 1659 über eine Schätzung von Rembrandts Besitz in der Zeit von 1640 bis 1650 durch zwei Taxatoren, den Kunsthändler Lodewyck van Ludick und Adriaen de Wees, aufgenommen wurde, die, wie sie erklären, in engen Beziehungen zu ihm standen und sehr oft, sowohl im Anfang wie zuletzt seine Sachen sahen, werden neben den Gemälden als andere Sammelobjekte der Reihe nach aufgeführt: Graphische Blätter, Raritäten, Antiquitäten, Medaillen, Seegewächse. Diese Masse ist von ihnen mit 11000 Gulden bewertet, während die Gemälde auf 6400 Gulden angesetzt wurden. Wenn Rembrandt in gleicher Weise Natur- und Kunstprodukte bei sich vereinigte, so bewegte er sich damit, wie schon angedeutet, durchaus in den Bahnen des damals üblichen Sammelwesens. Sein Besitz läßt sich in dieser Beziehung anderen gleichzeitigen Kunstkammern an die Seite stellen. In seiner Beschreibung von Amsterdam (1664 S. 228) erwähnt z. B. Philipp von Zesen die überaus köstliche und fürtrefliche Kunstkammer des Johan Volkersen, in der man »die schönsten und köstlichsten Meisterspiele der Kunst und Natur zusammen betrachten kann«. Und von dem Wert, den man darunter den Meeresprodukten beimaß, kann man sich einen Begriff machen, wenn derselbe weitererzählt, daß »darinnen der Vorrat der allerseltsamsten Seemuscheln, Schneckenhäuser, Meerschulpen und Wasserhörnlein allein auf 100000 Gulden geschätzet wird«. Auch die bekannte Sammlung des von Rembrandt radierten Einnehmers Uyttenbogaert umfaßte neben Kunstwerken Mineralien. Das berühmteste Kabinett, das des Gerrit Reynst, enthielt außer den Antiken und den italienischen Gemälden nach der Beschreibung Amsterdams von Fok-

kens ausländische weither gebrachte Kostbarkeiten und fremde Raritäten, darunter indische.

Daß Rembrandts Sammlung einen großen Ruf genoß, ersehen wir aus den Berichten zeitgenössischer Quellen. Was der gewandte Kosmopolit, Joachim von Sandrart, der sich von etwa 1637 bis 1642 in Amsterdam aufhielt, davon wußte, hat er in seine »Teutsche Akademie« aufgenommen: »Sonsten war er auch ein großer Liebhaber von allerlei Kunststucken an Gemälden, Handrissen, Kupferstichen und allerhand fremden Seltsamkeiten, deren er eine große Menge gehabt und hierinnen sehr curios gewesen; deswegen er auch von vielen sehr hoch geschätzt und gepriesen worden«. Diesem trockenen und farblosen Bericht gegenüber, der wohl nur auf Hörensagen zurückgeht, trägt weit mehr den Stempel des Persönlichen und Miterlebten, was Baldinucci nach den Mitteilungen des dänischen Rembrandt-Schülers Bernhard Keilh erzählt. Da heißt es: daß er auf den Auktionen, die er besuchte, häufig alte und abgelegte Kleidungsstücke erstand, wenn sie ihm merkwürdig und pitoresk erschienen, und daß er sie, wenn sie auch manchmal von Schmutz starrten, an den Wänden seines Ateliers aufhing zwischen den schönen Zieraten, an deren Besitz er sich erfreute, als da sind: Pfeile, Hellebarden, Dolche, Säbel, Messer und ähnliches; eine unzählige Menge von Zeichnungen, Stichen, Medaillen und anderen Gegenständen, deren Vorhandensein für einen Maler nützlich erschien. Wir erfahren weiter, daß er das was die Sammlung an Studienmaterial enthielt, auch anderen gern zugute kommen ließ und an Kollegen, die irgend etwas für einen besonderen Zweck brauchten, solches mit großer Liberalität verlieh.

Rembrandts Sammlung gehörte ihrem Inhalt und Umfang nach zu der Gattung der »Kunst- und Wunderkammern«, war jedoch insbesondere auf seine persönlichen Bildungsbedürfnisse und Studienkreise zugeschnitten. Das Haus, das sie barg, zeigte gewiß nicht durch die Art der Verteilung der Schätze eine nach einem bestimmten dekorativen Prinzip durchgeführte Anlage und Aufmachung. Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir uns vorstellen, daß ein Gewirr und Durcheinander die einzelnen Räume belastete, die mit den vielen und verschiedenartigen Dingen gefüllt, ja überfüllt, deren Wände von oben bis unten mit Bildern bedeckt waren, und daß auf Ordnung und Sauberkeit nicht gerade großes Gewicht gelegt wurde. Eine verwickelte Aufhäufung, ein kunterbuntes Sammelsurium, genialische Ungebundenheit, so haben wir uns der Natur Rembrandts gemäß seine Welt zu denken.

Wie anders, wenn man sich dagegen Rubens', des Antwerpener Malerfürsten, unmittelbare Umgebung und Sammlungsraum vergegenwärtigt. Er hatte sich im Garten neben seinem Haus eine Rotunde mit Oberlicht, nach Art des Pantheon, errichten lassen, die sein Kunstkabinett bildete, in den Wänden Nischen, die vermutlich Marmorstatuen

enthielten. Und hier waren, wie Sandrart erzählt, alle seltenen Gemälde, Standbilder sowohl von seiner eigenen Hand wie von anderen vornehmen Künstlern, nebst mehreren gesammelten Seltenheiten, die darin waren, auf das vorteilhafteste beleuchtet. Es war ein nach dekorativen Gesichtspunkten gestaltetes Ensemble mit repräsentativer Absicht, das Rubens aus seiner Phantasie heraus und nach seinem Geschmack geschaffen, um zugleich als Schauplatz für seine gepflegte und elegante Geselligkeit zu dienen. Die Verschiedenheit der beiden Künstlercharaktere prägt sich auch in der Art ihres Wohnens, des Bergens und Wahrens ihrer Sammlungsobjekte aus.

Rembrandts reicher Besitz diente nicht nur ihm selbst, zu eigenem Studium und Genuß, sondern wurde auch bei seiner Lehrtätigkeit ausgenutzt und kam als Arbeitsmaterial den Schülern zugute, die damit umzugehen und für bestimmte Zwecke davon Gebrauch zu machen lernten. Unsere nächste Aufgabe soll es sein, uns den Lehrbetrieb in seinem Atelier so weit als möglich zu vergegenwärtigen.

13.

Rembrandts Atelier übte eine Zeitlang die größte Anziehungskraft auf zahlreiche Schüler aus. Der Höhepunkt seiner Lehrtätigkeit fällt in die dreißiger Jahre bis in die Mitte der vierziger. Auf seine Beliebtheit als Lehrer wirft ein Licht, was Houbraken in der Lebensbeschreibung des Govaert Flinck erzählt: »Da aber in jener Zeit Rembrandts Manier allgemein gelobt wurde und alles in dieser Art gemacht sein mußte, damit es der Welt gefalle, fand er es angezeigt, für ein Jahr zu ihm in die Lehre zu gehen, damit er sich seine Behandlung der Farben und Malweise angewöhne, die er in dieser kurzen Zeit so gut nachzuahmen lernte, daß mehrere seiner Arbeiten für echte Werke Rembrandts angesehen und verkauft wurden. Aber er hat sich später diese Manier mit viel Mühe und Arbeit wieder abgewöhnt, als der Welt noch vor dem Tode Rembrandts von wirklichen Kunstkennern und infolge der Einfuhr italienischer Werke die Augen geöffnet wurden und die helle Malerei wieder in Aufnahme kam.« An einer anderen Stelle — im Leben des Aart de Gelder — hebt Houbraken wiederum hervor, daß Rembrandts Malweise zu ihrer Zeit als etwas Neuartiges einen solchen Ruf genoß, daß alle Kunstbeflissenen, wenn sie ihren Arbeiten Absatz verschaffen wollten, genötigt waren sich ihr anzuschließen. Auch Sandrart spricht von seinem berühmtem Unterricht, gewiß nach Angaben, die ihm von kundiger Seite darüber zugetragen wurden: »Seine Behausung in Amsterdam war mit fast unzahlbaren fürnehmen Kindern zur Instruction und Lehre erfüllet, deren jeder ihme jährlich in die 100 Gulden bezahlt, ohne den Nutzen, welchen er aus dieser seiner Lehrlinge Mahlwerken und Kupferstucken erhalten, der sich auch in die 2 bis 2500

Gulden baares Gelds belauffen, samt dem, was er durch seine eigene Hand-Arbeit erworben«. Daß er in seinem Lehrbetrieb eine beträchtliche Einnahmequelle fand, durch die er den hohen Verdienst, den er aus seinen Werken zog, noch vermehrte, kann nicht zweifelhaft sein. Die Angabe, daß er die hübsche Summe von 100 fl. Lehrgeld genommen (worin wohl Kost und Wohnung einbegriffen waren), ist bestätigt worden durch einen Fund von Bredius im Leydener Archiv, wo sich eigenhändige Quittungen des Meisters über das Lehrgeld des bei ihm mit siebzehn Jahren eingetretenen Isaak Joudeville erhalten haben, aus denen etwa der gleiche Betrag hervorgeht [16]). Daß ihm auch die Verwertung von Schülerarbeiten im Handel Einkünfte abwarf, wissen wir aus bestimmten Beispielen, doch sind die hier von Sandrart genannten Ziffern gewiß übertrieben.

In welcher Weise er seinen Lehrbetrieb einrichtete, darüber erfahren wir einige weitere Einzelheiten durch Houbraken. Er habe einen Speicher gemietet und dort die Schüler einzeln in Verschlägen, die durch Scherwände aus Papier oder Segeltuch abgeteilt waren, untergebracht, damit sie ungestört nach dem Aktmodell arbeiten könnten. Daß eine solche Einrichtung tatsächlich bei ihm bestand, dafür gibt es eine urkundliche Bestätigung; denn als infolge seiner Zahlungsunfähigkeit sein Haus am 1. Februar 1658 gerichtlich veräußert werden sollte, wurde ihm gestattet, einige Scherwände, die für den Bedarf der Schüler auf dem Boden standen, mitzunehmen. Und wir werden es nach allem, was wir sonst von dem Benehmen der holländischen Malerjugend wissen, Houbraken wohl aufs Wort glauben dürfen, daß es bei den Aktstudien nicht immer sehr züchtig herging und daß der Meister gelegentlich eingreifen mußte, wenn ein Schüler in seinem Käfterchen zwischen den Scherwänden sich erdreistete, mit dem weiblichen Modell »Adam und Eva zu spielen«.

Die Schüler, die zu ihm kamen, werden bei ihm etwas ganz anderes als in sonstigen Ateliers gesucht und gefunden haben: eben das Aufsehen erregende »Neuartige«, von dem allgemein gesprochen wurde. Die Lehrmethode muß von der üblichen akademisch-korrekten erheblich abgewichen sein, wenn auch gewisse elementare Unterweisungen und Ateliergebräuche übereingestimmt haben werden. Wir dürfen jedenfalls annehmen, daß wie allenthalben das Zeichnen nach Gipsen gepflegt wurde, wobei gewiß die in Rembrandts Besitz vorhandenen Abgüsse Verwendung fanden. Aus dem Inventar von 1656 wissen wir, daß er außer Gipsen nach Antiken eine beträchtliche Anzahl von Abgüssen nach dem Leben besaß: ganze Figuren und einzelne Teile, Köpfe, Arme, Hände. Auch der nach dem Leben modellierte Löwe und Stier (Nr. 189) wird vermutlich Studien- und Lehrzwecken gedient haben. Ein Beispiel für das Zeichnen nach einer Skulptur hat uns Rembrandt selbst in einer

eigenhändigen Arbeit hinterlassen. Auf einer Radierung (Abb. 90) sieht man einen jungen Mann, der an einem Tische bei Kerzenlicht eine auf ein Buch gestellte und durch ein Kissen erhöhte Büste eines Kindes abzeichnet, worin wir wohl einen Kunstjünger erkennen dürfen, der zu einer solchen Übung fleißig die Abendstunden benutzt. Ein Hauptgegenstand des Unterrichtsganges war das Arbeiten nach eigenen Werken des Meisters, sowohl fertigen Gemälden und Radierungen wie gezeichneten Skizzen, um den Lehrlingen Gelegenheit zu geben, sich ganz in seinen Stil einzuarbeiten. Wir kennen genügend Kopien nach seinen Bildern, die von Schülern herrühren, und manche haben, auch als sie nicht mehr in seiner Lehre waren, noch weiter von seinem Gute gezehrt und Zeichnungen von seiner Hand benutzt [17]). Er zog die Schüler heran, um eigene Werke zu wiederholen und umzugestalten, denen er dann selbst durch Überarbeitung und Retouchen den letzten Schliff gab. So geschah es bei dem Münchener Isaaksopfer, das die Petersburger Fassung in veränderter Form zeigt, wo er selbst seine Korrekturarbeit auf der Signatur vermerkt hat, und bei der Dresdner Grablegung von 1653, einer freien Wiederholung des für die Serie des Prinzen Friedrich Heinrich in den dreißiger Jahren geschaffenen Bildes. Auf solche Atelierwerke griff er jedenfalls zurück, um eine große Nachfrage nach seinen Arbeiten zu befriedigen und daraus geschäftlichen Vorteil zu ziehen. Mit der Zeit tauchen auch immer mehr Zeichnungen auf, die sich als Schülerkopien nach Originalzeichnungen des Meisters erweisen. Auf einer Anzahl von Schülerzeichnungen hat er selbst offenbar Korrekturen eingetragen.

Den Schülern kamen alle die Requisiten, die sein Haus und seine Sammlung barg, zugute. Sie kostümierten die Figuren ebenso und statteten die Szenerie ähnlich aus. Daher die außerordentliche Verwandtschaft zwischen ihren und seinen Arbeiten, so daß sie sich oft zum Verwechseln ähnlich sehen und schon damals manchmal nicht auseinandergehalten werden konnten. Wie Houbraken denn von Herman Dullaart erzählt, daß er die Werke seines Meisters so nachzuahmen gewußt habe, daß ein Mars in schimmerndem Harnisch von ihm als ein echter Rembrandt in Amsterdam verkauft werden konnte. Die Persönlichkeit des Meisters und der genius loci in dem Atelier waren so stark, daß sie die verschiedenartigsten Naturen völlig in ihren Bann zogen und lange nicht los ließen.

Eine ganz eigene, von dem Hergebrachten und Üblichen abweichende Methode bildete Rembrandt für das Aktstudium aus, das in seiner Unterweisung eine große Rolle gespielt haben muß, wie wir nicht nur Houbrakens Bericht, sondern auch erhaltenen Werken, die dieses Thema behandeln, zu entnehmen vermögen. Das Zeichnen nach dem Nackten war seit der Renaissance ein Hauptgegenstand in dem

humanistisch eingestellten Lehrbetriebe. Karel van Mander empfahl es in seinem Lehrgedicht[18]) als das beste Mittel. Darin sich zu üben gab es verschiedene Möglichkeiten. Man konnte graphische Vorlagen bestimmter Künstler benutzen oder Abgüsse nach der Antike, nach modernen Meistern oder nach der Natur. Es war auch üblich — namentlich in Italien — daß sich Maler, wie z. B. Tintoretto, zunächst plastische Modelle für Nackt- und Gewandfiguren aus Wachs formten, nach denen sie zeichneten; in Holland wird das für Cornelis Ketel durch van Mander bezeugt. Das Wertvollste war natürlich das Arbeiten nach dem lebenden Modell. Das war indessen im Norden bei weitem nicht so verbreitet wie in Italien. Nach Houbraken führte erst die in Antwerpen 1664 ins Leben gerufene Akademie systematisch die Methode des Naturaktes ein. Für den Einzelnen war es nicht leicht, ja oft unmöglich sich ein Aktmodell zu verschaffen. Da kamen denn die Antiken, Gipsabgüsse nach dem Leben, Aktzeichnungen moderner Meister als Studienmaterial besonders in Betracht. Aber auch wenn man nach dem lebenden Modell arbeitete, konnte das unter sehr verschiedenen Gesichtspunkten geschehen. Das Akt stehende Modell ist ja wie ein willenloser Gegenstand und gibt sich zu allem her, was man aus ihm herausbringen will. Es liegt in der Hand des an ihm arbeitenden Menschen, ihm jedwede ihm wünschenswert erscheinende Stellung vorzuschreiben. Man konnte es »all' antica« posieren lassen, was in den humanistisch und akademisch gerichteten Kreisen das Übliche und Begehrte war. Wenn als ein Glanzpunkt der Akademie der Carracci die prachtvoll gebauten Körper der Modelle, sowohl der männlichen wie der weiblichen, gerühmt wurden (Malvasia III, 378), so geschah das aus Bewunderung für das was daraus gemacht worden ist, für die virtuosen Stellungen und Bewegungen, die man aus ihnen herausholte. Van Mander zeigt sich bei jeder Gelegenheit ganz vernarrt in das Nackte und rät auch — einer auf die Antike sich stützenden und seit der Renaissance geläufigen Auffassung folgend —, um nackte Körper bewegte Gewänder so zu legen, als wenn sie durch einen Wind angepreßt würden, damit der nackte Leib dadurch gut hervortrete[19]). Nicht ganz ein Jahrhundert später gibt wiederum Samuel van Hoogstraten in seinem Traktat über die Malerei[20]) Anweisungen, das Aktmodell in gute Posituren zu bringen und bedauert, daß er in seiner Lehrzeit darin so wenig unterrichtet worden sei, was wohl nur auf seinen Meister Rembrandt gemünzt sein kann, der sich eben von der üblichen akademischen Methode unabhängig gemacht hatte.

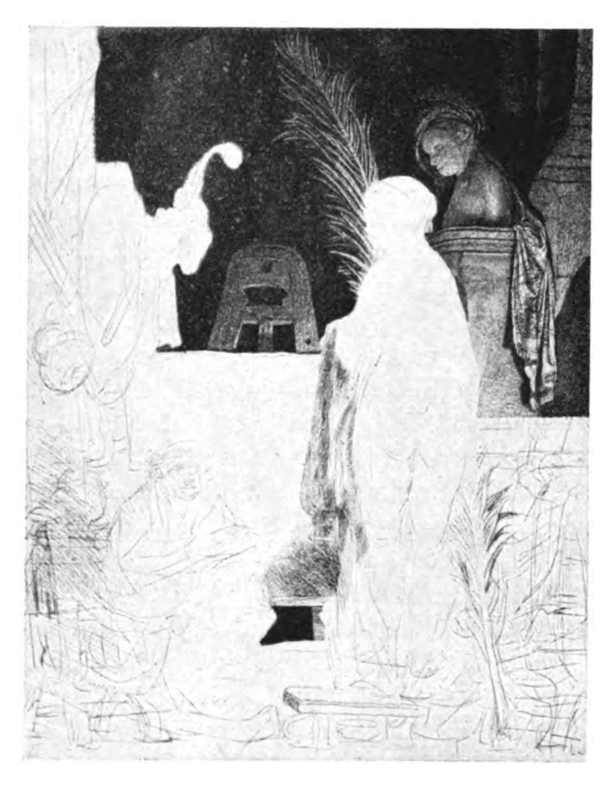
Die Akte, die wir von ihm und aus seinem Umkreise besitzen, zeigen uns etwas durchaus anderes und lehren, daß er sich damit gegen das Gewohnte und gegen eine geheiligte Tradition auflehnte. Ihnen gelten denn auch insbesondere die Angriffe und Lästerungen von Seiten seiner akademischen Gegner und aller derer, die ihm etwas am Zeuge

flicken wollten. Seine Akte vermeiden die gekünstelten und gangbaren Posen, die allgemeines Schulgut waren, und bevorzugen Haltungen, bei denen es weniger um virtuose Gliederspiele als um Natürlichkeit zu tun war. Außer daß die Lehrlinge, wie wir vorher hörten, einzeln nach dem Modell arbeiteten, gab es auch ein gemeinsames Aktzeichnen. Eine Schülerzeichnung des Weimarer Museums[21]) gewährt uns einen Einblick in einen Aktraum, wo eine Anzahl von Lehrlingen beschäftigt und der in ihrer Mitte sitzende Meister eben im Begriff ist, die Arbeit des einen, der ihm über die Schulter sieht, zu korrigieren. Das weibliche Modell steht auf einem niedrigen Holzgestell, hält den linken Arm zwischen Brust und Leib und drückt mit der rechten Hand ein Stück Tuch gegen die Scham. Gewöhnlich wurden die Modelle auf solchen niedrigen Brettergestellen postiert, wie man auch aus Rembrandts Radierung des sitzenden männlichen Aktes von 1646 (b. 193) ersieht. Daß der Meister die Übungen der Schüler nicht nur überwachte, sondern mitarbeitete und ihnen so Musterbeispiele vorlegen konnte, wird bestätigt durch einige Zeichnungen, die nach ein und derselben Modellpose teils von ihm selbst, teils von Schülerhand hergestellt sind[22]).

Der Wunsch nach Natürlichkeit beim Aktzeichnen ließ nun aber nicht bloß einfache und legere Stellungen wählen. Man ging auch den Reizen verschränkter und bewegter Haltungen nach und wußte das Modell daraufhin zuzurichten. Bei komplizierteren Posen war, um dem Modell einen Halt zu geben — wie auch anderwärts — die Aktschlinge in Gebrauch. So sehen wir auf einer späten Zeichnung der Sammlung Hofstede de Groot (HdG. 1303) einen weiblichen Akt sich mit beiden Händen an einem von der Decke herabhängenden Tau festklammern. Ein anderes Mal ist auf einer Londoner Zeichnung (HdG. 938) ein stehendes weibliches Modell in seiner komplizierten Haltung festgehalten und unterstützt, indem die rechte Hand der Frau auf die Lehne eines hinter ihr stehenden Stuhles gelegt, der linke hochgehobene Arm an einem Pfosten oder Pfahl befestigt ist.

Eine Vorstellung von Rembrandts Atelierumgebung[23]) in einem Augenblick, wo er allein für sich Akt zeichnete, vermag uns die unter dem Namen »der Zeichner nach dem Modell« bekannte, in unvollendetem Zustand gebliebene Radierung (b. 192) zu geben, zu der sich eine Studienzeichnung im Gegensinne (British Museum, HdG. 939) erhalten hat. Ein Maler, in dem man trotz der flüchtigen Andeutung den Meister selbst erkennt, zeichnet das dem Beschauer den Rücken zukehrende in Aktstellung posierende weibliche Modell, das mit verschiedenen Attributen, einem Palmwedel in der Rechten und einem über dem linken Arm drapierten Gewandstück ausgestattet ist. Der Raum ist durch die große Staffelei mit der Leinwand hinter dem Zeichner und durch allerhand Requisiten als Atelier gekennzeichnet; an der Wand

hängen Waffen und Kleidungsstücke, wie sie auf Rembrandtschen Werken vorkommen: ein Schild, Dolch, Köcher, Federbarett; hinter dem Modell auf hohem Postament eine Büste, die gleiche wie die, welche der junge Mann auf der Radierung bei Kerzenlicht abzeichnet (Abb. 90), hier mit einem um den Kopf geschlungenen und um das Postament drapierten kostbaren Tuch versehen. Ist auf der Radierung durch Arrangement und Beiwerk so etwas wie eine künstliche Atelierstimmung hervorgerufen, so zeigt das Glasgower Gemälde, auf dem Rembrandt vor der Staffelei nach Hendrickje Akt malt (B. 352), ein ganz kahles einfaches Interieur, in dem nur der Standplatz für das Modell mit Hilfe von Postamenten, Büchern und Stoffdraperien hergerichtet ist.



3. Der Zeichner nach dem Modell. b. 192.

In dem Lehrgang wurde ebenso wie das Aktzeichnen das Modellstudium nach bekleideten Personen gepflegt. Mitten in diese Beschäftigung führt uns eine Zeichnung des Louvre (HdG. 648; wohl nicht eigenhändig): in einem Atelierraum arbeiten zwei Schüler nach einem auf einem Stuhle sitzenden weiblichen Modell in einfacher Zeittracht, während der Lehrer an die Staffelei des einen beobachtend herantritt und im Hintergrunde ein Farbenreiber beschäftigt ist; an den Wänden sind verschiedenerlei Gegenstände angebracht, links etwas wie eine mit Rock und Schal bekleidete Gliederpuppe, auf dem Kopf eine Art phrygischer Mütze, auf dem Rücken ein Köcher mit Pfeilen, was allerdings den Eindruck macht, als handele es sich um eine als Atelierscherz ausstaffierte komische Attrappe. Wir wollen noch eine Rembrandtsche Zeichnung nennen, die in besonderem Maße den Charakter einer Studie nach dem lebenden Modell trägt (Stockholm, HdG. 1573): ein junger Mann in Rock und Mütze, der in legerer Haltung breitbeinig auf einem mit einem Kissen belegten

Schemel sitzt, den rechten Fuß auf eine Bank stützend, und wir möchten annehmen, daß das eine Pose von der Art ist, wie sie Rembrandt seinen Schülern zum Studium vorführte.

Nach der Vorstellung, die wir uns von Rembrandts Lehrbetrieb machen dürfen, läßt sich sagen, daß er die Schüler zum Arbeiten nach Natur und Leben besonders angehalten und sie auf diese Hauptquelle hingewiesen haben wird, daß er größeren Wert darauf legte, ihre Augen zu bilden und zu selbständigem Sehen zu befähigen als sie mit den höchst fragwürdigen Lehrsätzen der Kunsttheorie zu belasten. In diesem Sinne dürfen wir denn auch aus Sandrarts Worten, die er, der Akademiker, tadelnd gemeint hat, das für Rembrandts Kunstanschauung Positive herausschälen und verwerten: er »scheuete sich nicht, wider unsere Kunst-Reglen, als die Anatomia und Maas der menschlichen Gliedmaszen, wider die Perspektiva und den Nutzen der antichen Statuen, wider Raphaels Zeichenkunst und vernünftige Ausbildungen auch wider die unserer Profession höchstnöhtigen Academien zu streiten, und denenselben zu widersprechen, vorgebend, daß man sich einig und allein an die Natur und keine andere Reglen binden solle, wie er dann auch, nach Erforderung eines Werks, das Liecht oder Schatten, und die Umzüge aller Dingen, ob sie schon dem Horizont zuwider wann sie nur seiner Meinung nach wol und der Sachen geholffen, gut geheiszen.« Das Wesentliche daran ist, daß Rembrandt im Gegensatz zu einer akademischen Auffassung das Studium nach der Natur in den Vordergrund stellte. Daß man daraus aber nicht schließen darf, er habe eine grundsätzliche Mißachtung gegen alles Antike, gegen Renaissance und Humanismus gehegt, wird sowohl durch seine Art zu sammeln wie durch seine eigene künstlerische Tätigkeit, wie wir noch sehen werden, widerlegt.

Das Akt- und Modellstudium und die Unterweisung nach der Natur ist aber letzten Endes doch nicht das Hauptsächliche gewesen, das die Lehrlinge in Scharen herbeitrieb — zumal da eine realistische Tendenz in Holland ja allerwegen im Schwange war —, sie wollten sich in die geheimnisvolle Magie der Farbe und des Helldunkels einweihen lassen, wollten lernen, darin dem bewunderten Meister möglichst nahe zu kommen, um sich dem durch ihn gewandelten Geschmack anzupassen und an seinen Erfolgen teilzunehmen. Wie der Alchimist in die Mysterien des Steins der Weisen und der Verwandlung von Metallen einzudringen sich bemühte, so trachteten sie nach dem geschmeidehaften Zauber der Rembrandtschen Palette. Und man strebte dem wundersamen Haus und Atelier zu, um mit eigenen Augen zu sehen und zu erfahren, wie alles was dort an Kostbarkeiten und Köstlichkeiten aufgehäuft war, in den Dienst dieser einzigartigen Kunst gestellt wurde.

Was für die Menschheit ein künstlerisches Heiligtum werden sollte, das fiel aber im Gange der damaligen Zeitentwicklung zunächst einer



Wandlung von Geschmack und Mode zum Opfer. Indem seine Malerei in ihrer weiteren Entfaltung sich immer mehr von den Bedürfnissen, Ansprüchen, Liebhabereien und Verständnismöglichkeiten seiner Landsleute entfernte, zog sich auch der Kreis von Schülern nach den vierziger Jahren immer enger zusammen, bis es schließlich nur ganz wenige wurden, die in den vielfach umstellten Bezirk des alternden Meisters vordrangen. Daß das so kam, dazu haben eingreifende Lebensschicksale das Ihrige beigetragen.

14.

Der am 14. Juni 1642 erfolgte Tod Saskias brachte in Rembrandts Lebensgang schwere Erschütterungen nach verschiedenen Richtungen. Das Familienleben und der Hausstand brach zusammen, zugleich verlor er in ihr ein Hauptmodell, an das er gewöhnt und das ihm immer zur Hand war. Ihm fiel nun die Sorge für den einjährigen Sohn Titus zu, den ihm die Gattin als das jüngste und einzig überlebende von mehreren Kindern hinterlassen hatte. Da sie in ihrem Testamente, das Titus zu ihrem Universalerben einsetzte, auf Rembrandt den Nießbrauch ihres Vermögens nur unter der Bedingung übertrug, daß er sich nicht wieder verheirate, so sah sich der in der Vollkraft der Männlichkeit Stehende gehindert eine zweite Ehe einzugehen. Unordnung begann von jetzt ab an dem Hausstand und an der Lebensführung zu nagen. Die gesellschaftliche Stellung, die er sich geschaffen, geriet nach und nach ins Wanken. Erregte er schon durch den von ihm getriebenen Aufwand Anstoß in soliden bürgerlichen Kreisen, so traten Ereignisse ein, die ihn von normalen Verhältnissen immer mehr abbrachten und seinen Ruf gefährdeten.

Bald nach dem Tode Saskias nahm er zur Wartung des Sohnes die Witwe eines Trompeters, Geertje Dierx, in sein Haus, und dieses Verhältnis wurde für ihn eine Quelle von Verdrießlichkeiten. Nachdem sie eine Reihe von Jahren in intimen Beziehungen zu ihm gelebt hat, kommt es im Juni 1649 zu einem Zerwürfnis, auf das hin sie das Haus verläßt und einen öffentlichen Skandal verursacht. Der Zwist tritt für uns aus den erhaltenen Dokumenten auf dem pekuniären Gebiet zutage und gibt zu gerichtlichen Verhandlungen mit Geertje und ihrer Familie Anlaß, die sich bis in die fünfziger Jahre hinziehen, nachdem schon die Witwe, die in den Verhandlungen als eine hochgradig erregte und aufbegehrende Person wirkt, in einem Irrenhause interniert worden war. Aber auch Rembrandt verrät bei solchen Auseinandersetzungen sein leidenschaftliches und jähzorniges Wesen.

Man hat wohl mit Recht vermutet, daß ein Hauptanlaß zu den Streitigkeiten mit der Dierx darin zu suchen ist, daß ein junges Mädchen vom Lande als Bedienstete bei ihm eintrat, auf die er seine Neigung

übertrug: Hendrickje Stoffels, die Gefährtin seiner späteren Jahre bis zu ihrem Tode — denn jene machte geltend, daß er ihr ein Eheversprechen gegeben habe. Ist das Auftreten Hendrickjes auch erst seit 1649 urkundlich nachweisbar, so beweist das Vorkommen ihres Kopfes in früheren Werken doch ihren Zuzug um die Mitte der vierzig. Ihr Geburtsdatum ist nicht genau zu bestimmen, da sich aus zwei Aktenstücken, in denen ihr Alter angegeben wird (1649 dreiundzwanzigjährig, 1661 achtunddreißigjährig) eine um drei Jahre differierende Zahl ergibt.

Daß Rembrandt nach dem Tode Saskias mit den beiden Frauen, die ihm das Haus besorgten, ein Liebesverhältnis einging, mag einer Bequemlichkeit seiner Natur entsprochen haben, wobei zugleich die Befriedigung seiner Sinne, die nicht eines Wechsels und stachelnder Anreize bedurfte, den intensiven und stetigen Betrieb seiner Arbeit, die ihm das Höchste war, nicht hemmte. Das Schwerfällige, das wir mit den Jahren in seiner äußeren Gestalt immer mehr zunehmen sehen, ist wohl für alle seine Lebensäußerungen bis zu einem gewissen Grade bestimmend gewesen. Ein gut Teil seiner sinnlichen Phantasie ließ er in seine Kunst einströmen, und die Frauen, die er im Hause hatte, gaben ihm zugleich Anregung für künstlerische Aufgaben. So nahm denn das Verhältnis zu Hendrickje ganz den Charakter einer Ehe an, und sie wurde — ebenso wie Saskia — ein Gegenstand sowohl seiner Sympathie wie seiner Kunst.

Vom Standpunkt der kirchlichen und bürgerlichen Moral mußte aber solch ein Verhältnis als anormal und verwerflich Anstoß und öffentliches Ärgernis erregen. Das äußert sich darin, daß die calvinistische Kirchenbehörde im Sommer 1654 den Künstler und Hendrickje, als diese ihr zweites Kind, Cornelia, erwartete — das erste war gleich nach seiner Geburt (1652) gestorben — vor sich zitierte, um sich wegen Konkubinates zu verantworten. Nach dreimaliger vergeblicher Ladung erscheint schließlich Hendrickje vor dem Kirchenrate der reformierten Gemeinde, erhält eine Strafe, wird zu Bußfertigkeit ermahnt und von der Tafel des Herrn ausgeschlossen.

Man hat daraus, daß Rembrandt von der Behörde nur das erste Mal mit aufgefordert, die anderen Male aber Hendrickje allein beschieden wird, den Schluß gezogen, daß er nicht der reformierten Gemeinde angehörte, und daß die kirchliche Instanz, nachdem sie sich davon überzeugt, ein weiteres Vorgehen gegen ihn eingestellt habe. Darin wollte man zugleich eine Bestätigung der allein von Baldinucci überlieferten Angabe finden, daß Rembrandt ein Mitglied der Mennonitischen Sekte gewesen sei, worauf wir später, wenn wir uns mit seiner religiösen Kunst zu beschäftigen haben, zurückkommen werden.

Trotz des Einschreitens der Kirchenbehörde gegen Hendrickje hat sich die Umgebung des Künstlerpaares augenscheinlich mit dem illegalen Verhältnis freundlich abgefunden, wofür uns ein im übrigen

völlig belangloser Prozeßakt eine Bestätigung liefert. Als im Oktober 1661 in der Sache eines Trunkenboldes, der in dem Revier Verwirrung angerichtet hatte, Zeugenaussagen zu Protokoll genommen werden, trägt man Hendrickje, die neben anderen Frauen als Augenzeugin aufgeführt wird, als »huysvrouv« Rembrandts ein, ohne daß die Nachbarinnen, die in solchen Fällen doch »sonst so tapfer schmälen« können, dagegen Widerspruch erheben. Alles was wir aus trockenen Aktenstücken über die Gefährtin des alternden Künstlers entnehmen können, läßt sie in einem sympathischen Licht erscheinen. Mit dem Sohne Saskias stand sie im besten Einvernehmen. Sie führte Rembrandt nicht nur das Haus, sondern bekam auch in seinen Geschäften nach und nach freie Hand und scheint sie mit großer Hingebung geführt zu haben. Nichts als der Segen der Kirche fehlte ihr, um seine Hausfrau im vollen Sinne des Wortes zu heißen.

Als Hendrickje Rembrandts Schicksalsgenossin wurde, waren seine wirtschaftlichen Verhältnisse im Niedergang. Die Verwandten, die einst seine Lebensführung mit Saskia vom bürgerlich ökonomischen Standpunkte mit Mißtrauen betrachtet hatten, waren nicht so ganz im Unrecht. Er war kein Haushalter und Rechner. Und wenn auch gewiß kein persönlicher Luxus getrieben wurde — nach Houbraken lebte und aß er sehr einfach —, so verschlangen doch die Sammlungen und der Aufwand für ästhetische Liebhabereien gewaltige Summen. Dem standen damals die großen Einnahmen gegenüber, die ihm aus seiner Arbeit — es war die Zeit, wo er mit Porträtaufträgen überhäuft war —, aus dem Honorar seiner zahlreichen Schüler und dem Erlös ihrer in seinem Atelier hergestellten Werke erwuchsen. Der Kauf des Hauses in der Joden-Breestraat Anfang 1639 war der Beginn einer Erschütterung seiner finanziellen Lage. Er konnte die Kaufsumme nie ganz abtragen und stürzte sich weiter und weiter in Schulden. Im Jahre 1656 waren die Schwierigkeiten so angewachsen, daß er sich unter den Bedrängnissen der Gläubiger nicht länger halten konnte. Er richtete deshalb Anfang Juli — in demselben Monat, in dem über Spinoza von der Synagoge der Bannfluch ausgesprochen wurde — an den Hohen Rat im Haag eine Eingabe, in der er um die Rechtswohltat des Boedelafstand (cessio bonorum) nachsuchte, was er damit begründete, daß es ihm infolge von Verlusten im Handel und zur See unmöglich gemacht sei, den Ansprüchen seiner Gläubiger nachzukommen. Dieses Verfahren, das nur auf ehrliche und unglückliche Schuldner Anwendung fand, bedeutete juristisch keine Bankrotterklärung, die mit üblem Leumund behaftet war, und es wurde nicht, wie man früher annahm, von seiten der Gläubiger die Eröffnung eines Konkurses beantragt. Vielmehr leitete Rembrandt selbst das Verfahren durch seinen Antrag ein, in dem er zugunsten seiner Gläubiger auf seinen ganzen festen und beweglichen Besitz verzichtete, so daß er

nur so viel behalten durfte, als er zur Bestreitung seines Lebensunterhaltes unbedingt brauchte. Nach Bewilligung des Antrags wurde am 26. Juli 1656 von der Desolate Boedelskamer (Amt für verlassene Güter), der Instanz für alle Konkursangelegenheiten in Amsterdam, ein Kurator zur Verwaltung und Verwertung der Masse zugunsten der Gläubiger eingesetzt. Da es sich in diesem Falle nicht um eigentlichen Bankrott, sondern um »gerichtliche Zession« handelte, so war das Amt nicht verpflichtet, von sich aus ein Inventar des vorhandenen Besitzes, das der Versteigerung zugrunde gelegt werden sollte, aufzustellen. Wahrscheinlich hat Rembrandt das uns erhaltene Inventar, das einen so unschätzbaren Einblick in seine Sammlungen und Güter gewährt, selbst verfaßt, um es, wie das Recht es forderte, dem Hohen Rat im Haag einzureichen. Man hat das auch aus einigen ins einzelne gehenden Bemerkungen und genauen Namensbezeichnungen, die nur von dem Meister selbst herrühren können, schließen zu dürfen geglaubt: wenn z. B. bei einem Bilde angegeben ist, daß er es übergangen habe, und Ähnliches. Bis zur Versteigerung erhielt er einen beträchtlichen Aufschub; sie wurde von der Boedelskamer für den Teil des Besitzes, der das Mobiliar, Gemälde, Skulpturen und andere Kunstgegenstände (mit Ausnahme der graphischen Sammlung) umfaßte, am 13. November 1657 verfügt und fand im Dezember dieses Jahres in dem Gasthofe »de Keyzerskroon« statt. Zwei weitere Auktionen folgten. Im Februar 1658 wurde das Haus in der Breestraat versteigert, das Rembrandt schon früher (17. Mai 1656) auf den Namen seines Sohnes Titus hatte überschreiben lassen. Die Familie räumte das Haus wahrscheinlich nachdem der Käufer den Kaufpreis ganz ausgezahlt hatte, was am 18. Dezember 1660 geschah. Die Versteigerung der Kupferstiche und Handzeichnungen fand im Herbst 1658 statt. Ein Plakat mit der Ankündigung hat sich im British Museum erhalten, aber ohne Angabe des Datums.

Die Insolvenzerklärung Rembrandts hatte zur Folge, daß ihm die Vormundschaft über seinen Sohn Titus entzogen wurde. Am 6. September 1656 wurde von der Waisenkammer ein gewisser Jan Verwout zum Vormund ernannt, dieser aber am 4. April 1658 — wahrscheinlich weil man mit seiner Geschäftsführung nicht zufrieden war — durch Louys Craeyer ersetzt, der sich der Rechte seines Mündels eifrig annimmt. Als Universalerbe seiner Mutter Saskia hatte Titus bei der Schuldenregulierung seines Vaters an erster Stelle einen Anspruch. Nachdem das Verfahren der gerichtlichen Zession durch die Erträgnisse der Versteigerungen einen für Rembrandt günstigen Verlauf genommen, war er im Besitz seiner bürgerlichen Ehrenrechte und blieb nicht, wie man früher glaubte, bis zu seinem Tode insolvent. Er konnte daher auch nach Hendrickjes Tode im Oktober 1662 die Vormundschaft der Tochter Cornelia antreten, ohne daß die Waisenkammer Einspruch erhob.

In der Zeit des wirtschaftlichen Zusammenbruchs bewährten sich die ihm Nächststehenden, Hendrickje und Titus, und halfen ihm in menschlicher und geschäftlicher Beziehung. Titus gab Ende 1657 siebzehnjährig zwei Testamente zu Protokoll; er setzt seine Halbschwester Cornelia zur Universalerbin ein und traf für Rembrandt, den er zu ihrem Vormund ernannte, sehr günstige Bestimmungen bezüglich des Nießbrauches und der Verwaltung des Vermögens.

Nach dem Konkurse taten sich Hendrickje und Titus zusammen, um für Rembrandt eine neue wirtschaftliche Existenz aufzubauen. Ihm selbst war das nahezu unmöglich gemacht infolge einer Verfügung, welche die Amsterdamer Lukasgilde — vielleicht im Hinblick auf seinen Fall — im August 1658 erließ. Sie bestimmte, daß »keiner Person, die von ihrem Geschäft in der Stadt zurückgetreten war, in keinem Fall gestattet werden könnte, einen Handel zu eröffnen weder öffentlich noch hinter verschlossenen Türen«. Dadurch wurde Rembrandt außerstande gesetzt, sowohl seine eigenen Arbeiten wie andere Stücke, die er etwa erwarb, selbst zum Verkauf zu bringen. Um jener Verfügung der Lukasgilde zu entgehen und um Rembrandt unbeschadet der Ansprüche von Gläubigern eine Existenzmöglichkeit zu schaffen, eröffneten Hendrickje und Titus im zweiten Halbjahr 1658 ein Geschäft, in dem sie nominell für eigene Rechnung Verkäufe tätigten. Als der Meister seine bürgerlichen Rechte wieder erlangt hatte, schlossen sie, um dem eine feste rechtliche Form zu geben, wohl kurz vor dem Verlassen des Hauses in der Breestraat, am 15. Dezember 1660 den uns bekannten Gesellschaftsvertrag für ein Kompagniegeschäft in Kunstwerken und Antiquitäten, an dem sich jeder zur Hälfte beteiligte; und zwar sollte dieser Vertrag während Rembrandts Lebzeiten und bis sechs Jahre nach seinem Tode gelten. Zu dem Geschäftsbetrieb gehörte der Handel mit Gemälden, jeder Art von Graphik und allem, was unter den Begriff von Kunstgegenständen und Kuriositäten fiel, ebenso wie das Drucken von Stichen. Der ganze Besitz und die Führung des Haushaltes ist gemeinsam; jeder der beiden Partner zur Hälfte beteiligt. Da sie nun aber — heißt es in der Vertragsurkunde — bei ihrem Geschäft Hilfe und Beistand brauchen, niemand aber dazu geeigneter ist als Rembrandt, so nehmen sie ihn dafür in Kost und Wohnung, ohne daß er an der Handlung und Wirtschaft beteiligt wird. Er selbst verpflichtet sich, um eine Geldsumme, die ihm die beiden Partner zur Unterstützung während seiner Zahlungsunfähigkeit geliehen haben, abzutragen, alles was er malen würde oder den Verdienst daraus in das Geschäft einzubringen. Rembrandts Lage wurde durch diese Maßnahmen nach Einstellung des gerichtlichen Verfahrens einigermaßen gesichert. Er war allerdings persönlich besitzlos und nicht imstande, etwas sein eigen zu nennen; aber da das Abhängigkeitsverhältnis sich auf seine Familie, mit der er auf gutem Fuße lebte, bezog, und das Ganze doch

nur zur Festigung der Existenz in eine mögliche und haltbare geschäftliche Form gebracht war, so brauchte ihm der Zustand nicht allzuviel Sorge zu bereiten. Die Angehörigen waren dabei auch weitgehend auf ihn, seine Sachkenntnis in dem schon seit Jahren betriebenen Kunsthandel und seiner Hände Arbeit angewiesen; denn ohne Zweifel war er die Seele des Geschäftes. Er wird Titus, der sich in seiner Knabenzeit zum Maler ausgebildet hatte, in die Kennerschaft auf dem Kunstmarkt eingeführt und bei Einkäufen und anderen Unternehmungen beraten haben. Durch das Arrangement wurde ihm selbst weiterhin Gelegenheit geboten, auch ohne eigene Mittel seiner alten Sammel- und Kaufleidenschaft nachzugehen. Wir besitzen Dokumente, in denen wir ihn als Käufer von Kunstwerken auftreten sehen. So brauchte er auf etwas das einen anstachelnden Reiz in seinem Leben gebildet hatte, auch im Alter nicht zu verzichten.

Daß die Rembrandtsche Kunsthandelsfirma als leistungsfähig einen Ruf genossen haben muß und auch nach dem Auslande Verkäufe tätigte, haben wir durch das Bekanntwerden der Tatsache erfahren, daß der Kurfürst Karl Ludwig von der Pfalz im Jahre 1658 bei ihm eine Anzahl von Gipsfiguren bestellte. Wir wissen nicht, was das für Gipswerke waren; wahrscheinlich ist nur, daß sie in dem Schlosse Schwetzingen Aufstellung fanden, welches der Kurfürst damals für seine Geliebte und spätere zweite Gemahlin, Luise von Degenfeld, herrichten ließ[24]). Als Vermittler für den Ankauf benutzte er den in seinen Diensten stehenden Maler und Kunsthändler, Heinrich van der Borcht d. J., der eine Zeitlang die große Kunstsammlung des berühmten englischen Mäzens, Thomas Howard, Graf von Arundel, in Antwerpen verwaltet hatte, Amsterdam kannte und bei seiner Vertrautheit mit den Niederlanden jedenfalls über Rembrandts Geschäftsbetrieb Bescheid wußte. Nimmt man dazu Rembrandts Verbindung mit dem sizilianischen Sammler, Don Antonio Ruffo, der seit der Mitte der fünfziger Jahre als Besteller von Werken auftritt, so sieht man, wie er Beziehungen verschiedener Art auch nach dem Auslande pflegte.

Da er nach korrekter Abwicklung des Verfahrens der gerichtlichen Zession in seiner bürgerlichen Reputation nicht beeinträchtigt war, so darf man ihn sich nicht, wie das früher wohl angenommen wurde, als einen von aller Welt Gemiedenen und Geächteten vorstellen. Gerade jetzt gingen ihm wieder große Aufträge von öffentlicher Seite zu. Die Vorsteher der Tuchmacherzunft (Staalmeesters) bestellten ihr Gruppenporträt, die Stadt Amsterdam das umfangreiche Wandbild für das neue Rathaus, den Schwur des Civilis, das indessen infolge des Konfliktes mit der Behörde nicht seine Bestimmung erreichte. Aber daß bei seinen Landsleuten gleichzeitig mit seiner bürgerlichen seine künstlerische Schätzung gelitten hat, ist unbestreitbar.

Aus den finanziellen Schwierigkeiten kam er auch nach Beendigung der Güterzession nicht heraus. Von Schuldenmachen und Arrangements mit Gläubigern wissen die Dokumente bis zu seinem Lebensende genügend zu berichten. Bei seiner Veranlagung und seinen Leidenschaften ist er trotz aller trüben Erfahrungen auch in den letzten Jahren nicht zu einer geordneten Geschäftsführung gelangt. Er ist saumselig in der Erfüllung von Verpflichtungen, unzuverlässig in der Einhaltung von Versprechen. Er kannte es nicht anders als die Dinge an sich herankommen zu lassen. Immer wieder kann er der Schulden nicht Herr werden. Ausbeuter ziehen aus seiner finanziellen Lage Vorteil. Ein gewisser Harmen Becker, der ihm Geld vorschoß, ließ sich zum Teil in Bildern entschädigen und wußte so eine große Anzahl Werke von ihm an sich zu bringen. Gerichtliche Tribulationen verfolgen ihn bis an den Rand des Grabes.

Wie Titus so trug auch Hendrickje Sorge, ihn über ihren Tod hinaus nach Möglichkeit sicherzustellen. In ihrem am 7. August 1661 aufgestellten Testament bestimmt sie ihn zum Vormund ihrer Tochter Cornelia, die sie zur Universalerbin einsetzt, und ermächtigt ihn, das Vermögen ganz nach eigenem Gutdünken zu verwalten, ohne Einmischung irgendeiner anderen Instanz. Der Cornelia wird, falls sie ohne Leibeserben stirbt, Titus substituiert. Für diesen Fall soll indessen Rembrandt, unter Berücksichtigung des Anteils, der ihm aus dem Nachlaß der Cornelia zustehen würde, den Nießbrauch des Vermögens für seine ganze Lebensdauer erhalten, doch mit der ausdrücklichen Bestimmung, daß dieser nur zu seinem Unterhalt und nicht zur Befriedigung irgendwelcher Gläubiger verwendet werden dürfe. In das von Hendrickje mit Titus eröffnete Kompagniegeschäft sollte er an ihrer Stelle eintreten und es fortführen, »solange es ihn geraten dünkt«. Vermutlich einige Monate darauf — das genaue Datum kennen wir nicht — ist Hendrickje gestorben.

Nach ihrem Tode lebte er mit seinen beiden Kindern in dem Hause an der Rozengracht, das die Familie nach dem Verlassen des alten Hauses bezogen hatte. Daß er als Partner in der Firma Hendrickje ersetzte, darüber besitzen wir keine urkundliche Aufnahme; es scheint indessen aus einem nach seinem Tode ausgestellten Dokument vom 19. September 1670 hervorzugehen, in dem ein Freund des Hauses, der von Rembrandt eingesetzte Vormund Cornelias, Christiaen Dusart, aussagt, daß Rembrandt und Titus ihm am 23. Juli 1668 einen Schuldschein über 600 Gulden unter solidarischer Haftung ausgestellt hätten, wogegen er von ihnen ein Buch mit den Stichen von Lucas van Leyden und eine Anzahl Zeichnungen desselben Meisters übernahm, die sie ihm als Pfand ließen. Daß es sich dabei um eine Vornahme der beiden in ihrer Eigenschaft als Geschäftsteilhaber handelt, ist durchaus wahrscheinlich [25].

Neue Veränderungen in Rembrandts häuslichem Leben und wiederum einen harten Eingriff in sein Schicksal brachte das Jahr 1668. Nachdem Titus sich am 10. Februar mit der gleichaltrigen Magdalena van Loo verheiratet hatte, starb er noch in demselben Jahre und wurde am 7. September bei der Westerkerk begraben.

Der Vater hat ihn nur ein Jahr überlebt; er verschied am 4. Oktober 1669. Mit einer einfachen Bestattung wurden seine irdischen Reste geborgen. Kein Carmen oder Elogium wurde auf den Heimgang von Hollands größtem Künstler verfaßt, wie es in einer so redeerpichten und ruhmrednerischen Zeit auch kleineren Zelebritäten beschert zu werden pflegte. Auf Amsterdam scheint sein Tod keinen besonderen Eindruck gemacht zu haben. Wir hören nicht, daß bei diesem Anlaß irgend etwas Außergewöhnliches geschah. — Der Leiche des Rubens hat man eine goldene Krone auf schwarzem Sammetkissen vorangetragen.

Dafür sind die uns aufbewahrten Urkunden um so gesprächiger über all die Kleinkrämereien, die sich an die Erbauseinandersetzung knüpften. Zwischen Rembrandt und Magdalena, der Gattin von Titus, die nach dem Tode ihres Mannes in das Kompagniegeschäft eingetreten war, scheinen infolge finanzieller Differenzen keine guten Beziehungen bestanden zu haben. Ihre Habgier tritt bei ihrem ersten Besuch im Sterbehause des Schwiegervaters kraß hervor, als sie die Befürchtung ausspricht, dieser könne ihre goldenen Schaumünzen durchgebracht haben. Da sie selbst wenige Wochen darauf starb, so blieben als alleinige Erben ihre Tochter Titia und Hendrickjes Tochter Cornelia. Von der Hinterlassenschaft, die sich an unbeweglichen Gütern nicht als so ganz gering darstellt, war alles Eigentum der Geschäftsgemeinschaft; Rembrandt persönlich gehörte, wie eine behördliche Feststellung bekundet, nichts anderes als seine Kleidungsstücke und sein Malgerät. Eine Bedienstete, die bei ihm angestellt war, gab während der gerichtlichen Verhandlungen über die Erbauseinandersetzung zu Protokoll, daß er in der letzten Zeit zur Bestreitung der Kosten für den Haushalt das Vermögen seiner Tochter Cornelia angegriffen habe. Daraus läßt sich schließen, daß seine Barmittel so gering waren, daß er davon den Lebensunterhalt nicht bestreiten konnte.

Man pflegt in den neueren Biographien des Meisters viel darüber zu lamentieren und mit dem Schicksal zu hadern, daß er in seiner zweiten Lebenshälfte infolge des immer mehr um sich greifenden Verfalls seiner wirtschaftlichen Verhältnisse in schwere äußere und innere Bedrängnis geraten sei. Wer vermag aber in seine Empfindungen hineinzuleuchten und zu ermessen, wie weit sein seelisches Gleichgewicht dadurch erschüttert worden ist? Er hat uns keine Mittel dazu gegeben. Die einzigen Bekenntnisse, die er uns selbst hinterlassen, sind seine Werke. Und diese, die uns durch ihre Datierungen für nahezu jedes

Jahr Zeugnisse liefern, verraten ein sich gleichbleibendes Maß von gesunder Schaffenskraft bis an das Ende seiner Tage. Ein ständig zunehmendes geistiges Reifen, das Bewußtsein einer immer freieren und sichereren Beherrschung dessen was er mit seiner Kunst beabsichtigte, muß das Souveränitätsgefühl seines Genius zu einer Höhe emporgehoben haben, die allein schon Glückempfindungen eigener Art, wie sie jeder schöpferischen Natur beschieden sind, verbürgen. Er nahm das Recht für sich in Anspruch, innerhalb einer in mannigfachen Gebundenheiten menschlicher und künstlerischer Art befangenen Welt seine eigene Individualität durchzusetzen und er besaß den starken Willen, um sich in einer solchen Rolle zu behaupten, unabhängig von allen äußeren Anerkennungen und Erfolgen. Was bedeuteten einem Schaffensdrang wie dem seinigen gegenüber irgendwelche von außen herbeigeführten Verdrießlichkeiten! Wollte man die Bilanz für seine inneren und äußeren Erlebnisse aufstellen, das Ergebnis würde vielleicht günstiger ausfallen als bei mancher anderen Künstlernatur. In der Zeit der Not wachten über ihm zwei Menschen, die ihn liebten, die alles daran setzten, die sich auftürmenden Hindernisse, die seine Existenz bedrohten, aus dem Wege zu räumen, ihm häusliche Behaglichkeit und die für seine Arbeit gebotene Ruhe zu sichern. Gewiß, der Verlust seiner Besitztümer und Sammlungen wird ihn schwer getroffen haben, aber er vermochte doch nicht ein Wesen wie das seinige zu zermürben. Und er brauchte ja auch dann nicht einmal ganz zu verzichten und die ihm eingewurzelten Neigungen und Passionen aufzugeben, sondern fand weiter Gelegenheit, sich aufs Sammeln zu werfen, seine Kennerschaft und sein Talent dabei zu betätigen und für das Familiengeschäft zu verwerten. Allerdings ein Schlag hat ihn vielleicht mehr als andere getroffen: die Zurückweisung seines historischen Monumentalbildes durch das Amsterdamer Stadtparlament.

Weder das was wir aus der literarischen Überlieferung von Zeitgenossen vernehmen, noch das was uns die Selbstbildnisse ahnen lassen, gibt Anlaß, uns den späteren Rembrandt gebrochen, trübsinnig oder kopfhängerisch vorzustellen. Baldinuccis Gewährsmann, Bernhard Keilh, der 1656 nach Rom kam, wahrscheinlich unmittelbar aus Rembrandts Atelier, wo er dessen wirtschaftlichen Zusammenbruch noch erlebt haben kann, hat dem Historiographen einen Eindruck zugetragen, den dieser in die Worte gekleidet hat: »era umorista di prima classe e tutti disprezzava (er war ein Humorist ersten Ranges und blickte auf alle mit Geringschätzung herab)«. Er erzählt ferner von dem starken Selbstbewußtsein des Künstlers, das sich auch darin geäußert haben soll, daß er durch allerhand Mittel die Preise seiner Werke möglichst in die Höhe zu treiben suchte. Sein völliges Aufgehen in seiner Tätigkeit charakterisiert er dadurch, daß er sagt: niemand hätte ihn bei der Arbeit

stören dürfen und, selbst wenn ihn der erste Fürst der Erde hätte besuchen wollen, so müßte er sich, wenn er ihn gerade arbeitend träfe, unverrichteter Dinge wieder entfernen.

Mit dieser Versessenheit auf seine Arbeit, ebenso wie mit einer wachsenden Geringschätzung alles außer Beziehung zu ihm und seiner Kunst Stehenden und mit jedem Verzicht auf gesellschaftliche Ambitionen hängt es wohl zusammen, wenn er in den späteren Jahren seine Person und sein Äußeres vernachlässigte, wie uns von verschiedenen Seiten berichtet wird. Baldinucci schildert ihn als einen Menschen mit einem häßlichen und plebejischen Gesicht, der sich gewöhnlich und schmutzig kleidete; beim Malen pflege er sich die Pinsel am Rocke zu reinigen. Der Rembrandt, wie wir ihn aus den Selbstporträts der dreißiger Jahre kennen, mit seiner gewählten Ausstaffierung, seinen stutzerhaften Allüren und seinem forschen Auftreten, hat sich gewandelt, aus dem Kern seiner Natur heraus gewandelt — aber haben wir ein Recht oder einen Grund zu schließen, daß er innerlich gebeugt und gedrückt worden ist?

Mit einem Wandel seines Wesens und seiner äußeren Umstände hat sich gewiß auch ein Wandel in seinem Umgang vollzogen. Houbraken deutet ihn mit den Worten an: daß er im Herbste seines Lebens meist mit gewöhnlichen Leuten und mit Künstlern verkehrte. Man wird einen besonderen Nachdruck auf die Zeitbestimmung »Herbst des Lebens« für das Gesagte legen und dahin denn auch die dieses verallgemeinernde Bemerkung von Sandrart auslegen dürfen. Nach dem Skandal mit Geertje Dierx und durch sein Konkubinat sah er sich von einem Verkehr mit Vertretern korrekter und orthodoxer Überzeugungen ausgeschlossen. Auch ein Goethe hatte ja einmal eine Zeitlang solche Erfahrungen zu machen. Er wird dann seinen Umgang immer mehr auf Leute beschränkt haben, die mit seinem Metier in irgendeiner Beziehung standen und zu seiner Kunst ein inneres Verhältnis hatten. Was für Persönlichkeiten dafür in Betracht kommen, haben wir bereits früher angedeutet. Was er von einem Verkehr überhaupt verlangte und wie er ihn für sich einschätzte, wird beleuchtet durch einen Ausspruch von ihm, der in verschiedenen zeitgenössischen Berichten wiederkehrt und mit seinem übrigen Wesen gut zusammengeht: »Wenn ich meinen Geist ausspannen will, suche ich nicht Ehre sondern Freiheit«.

Leicht zu behandeln und in gewöhnlichem Sinne umgänglich wird der alternde Meister gewiß nicht gewesen sein. Bernhard Keilh verrät in der Biographie Baldinuccis nicht viel persönliche Sympathie für seinen Lehrer und wird sich vermutlich oft an den Ecken und Kanten des Weltverächters und Sonderlings gerieben haben, der den wenigen Schülern in den späteren Jahren kaum noch ein besonders eingehendes Entgegenkommen bewiesen haben wird. Um so eher wird man ihm glauben dürfen,

wenn er als Zug seines Wesens jene Gefälligkeit und Hilfsbereitschaft hervorhebt, die sich, wie wir sahen, darin äußerte, daß er sein Arbeitsmaterial gern Kollegen leihweise überließ. Ebenso liefert Houbraken (III, S. 358) einen Beitrag für seine anständige und fürsorgliche Gesinnung, wenn er erzählt: er habe Griffier, der ein Schüler Roghmans war, nicht zu sich in die Lehre genommen, weil er ein zu guter Freund von Roghman sei, um ihm seine Schüler abspenstig zu machen. Das bestätigt auch nicht gerade die skrupellose Geldgier, wie sie ihm von Houbraken selbst und anderen vorgeworfen wird. Daß er keine ausgeglichene Natur sondern impulsiv und hochfahrend war, zu Extremen neigte und scheinbar Gegensätzliches in sich vereinte, hat gewiß dazu beigetragen, daß sein Bild in den literarischen Quellen so widerspruchsvoll erscheint.

Erwägt man Rembrandts Schicksal in seiner Gesamtheit, so wird man es auch seit dem Tode Saskias als ein eigentlich tragisches nicht ansehen dürfen. Die Wirrnisse des Lebens griffen nicht in die Ausübung seiner Kunst ein, konnten ihr nichts anhaben. Er hatte die Gewißheit, daß sie der feste Anker war, durch den sich für ihn dieses zeitliche Dasein mit der Ewigkeit verkettete. Sein Selbstbewußtsein und seine Arbeitskraft erlitt keine Beeinträchtigung. Im Gegenteil — indem er sich vor dem Unverständnis der Welt gegenüber seinem Menschentum und seiner Kunst immer weiter auf sich selbst zurückzog, steigerte sich in ihm das Gefühl der Souveränität in dem ihm zugehörenden Bereiche und er half sich durch ein gewisses Maß von Menschenverachtung und Ironie über eine ihm begegnende Gleichgiltigkeit und Geringschätzung hinweg. Zugleich erlangte sein Werk jenes höchste Maß von Verinnerlichung, wie es wohl nur dort auftritt, wo eine Seele durch schwere Erfahrungen und Prüfungen hindurchgegangen ist. Wie viel mehr Tragik liegt dagegen in dem Schicksal eines Michelangelo, die schon aus seiner menschlichen Veranlagung erwuchs. Er ist immer ein wirklich Einsamer gewesen und wurde in späteren Jahren von den Nöten des Alters schwer geplagt; er war niemals von Frauenliebe umhegt und von einer Frauenhand betreut. In seinem Innern wirkten Hemmungen, zum Teil krankhafter Art, die seinen schöpferischen Willen zeitweise lähmten und ihn hinderten, seine gewaltigen Planungen der letzten Vollendung entgegenzuführen. Wenn er am Ende seines Lebens Rückschau hielt, so sah er auf eine Reihe von Fragmenten. Litt er, von einer neurasthenischen Unruhe gepeitscht, schwer unter den großen und kleinen Tagessorgen, die in seiner Vorstellung immer noch ein weiteres Ausmaß erhielten, konnte er das Ideal, das er in einem Werke zur Anschauung bringen wollte, nur selten in einer abschließenden Ausführung rein verkörpert sehen, so hat Rembrandts Energie in ruhigem Gleichtakt, mit einer sicheren Abschätzung der zu Gebote stehenden Mittel, das was sie sich vornahm, in vollem Umfange verwirklicht. Aus der Perspektive der Nachwelt darf man

bezüglich seiner wohl zögern, das Schuldkonto des Schicksals zu sehr zu belasten. Seine künstlerische Einsamkeit in seinen späteren Jahren war zum Teil eine selbstgewollte. Als er seinen letzten Hochflug nahm, geschah es in einer Ausdrucksweise, für die es den meisten damaligen Menschen an einem Organ fehlte — das erst erworben werden mußte. Vielleicht war er sich selbst bewußt, daß es ein Publikum für das was er zu sagen hatte, noch nicht gab. Er zeigte sich auch im Verkehr mit Auftraggebern wenig rücksichtsvoll und setzte sich öfter über noch so berechtigte Ansprüche hinweg. Er war saumselig in der Ablieferung von Werken und schob ihre Vollendung lange hinaus. Das trug dazu bei, daß Porträtaufträge, die einstmals eine Hauptquelle seiner Einnahmen bildeten, im Laufe der Zeit immer mehr abnahmen und schließlich fast ganz ausblieben. Die Bildnisse der Spätzeit sind im wesentlichen aus eigenem Antriebe geschaffen: in ihnen verkörperte er seine künstlerischen und seelischen Erlebnisse.

Nietzsche scheidet einmal alles künstlerische Schaffen in ein monologisches und in ein solches vor Zeugen. Unter diesem Gesichtspunkte vertritt Rembrandt in seiner späteren Zeit am ausgeprägtesten den Typus einer monologischen »weltvergessenen« Kunst. Für den entgegengesetzten Typus dürfte man etwa Rubens in Anspruch nehmen, der vor einem Publikum mit bestimmten Ansprüchen: Kirche, Hof, Aristokratie zelebrierte. Dieses Monologische äußert sich auch in seinem Bedürfnis, so häufig mit dem eigenen Bildnis Zwiesprache zu pflegen. Und überblickt man die Reihe der Selbstbildnisse in ihren Wandlungen, so kann man bemerken, wie das spezifisch Monologische mit der fortschreitenden Zeit immer stärker hervortritt. Man darf sie bis zu einem gewissen Grade und richtig verstanden als autobiographische Bekundungen und als Zeugnisse für Bildung und Schicksal hinnehmen.

15.

Die Existenz der Rembrandtschen Selbstbildnisse ist ein Phänomen, das in der Geschichte der Kunst einzig dasteht und dem sich nichts an die Seite rücken läßt. Nicht als ob die Tatsache an sich, daß der Künstler sich öfter porträtiert hat, etwas Außergewöhnliches wäre; das Problematische liegt einerseits in der großen Zahl, andrerseits in ihrer Beschaffenheit. Wir kennen im ganzen etwa hundert gemalte, radierte und gezeichnete Selbstporträts, welche das ganze Leben von den ersten Anfängen des Schaffens bis in die letzten Tage ohne wesentliche Unterbrechungen begleiten. Fragen wir nach dazu führenden Motiven, so liegen sie teils in der persönlichen Veranlagung des Meisters selbst, teils in gewissen von einer allgemeinen Zeitlage abhängigen Umständen. Voraussetzung war ein eingehendes Interesse an dem menschlichen Individuum und der Wunsch einer Erfassung seiner zugleich von außen

und von innen begriffenen Natur, wie es in der Renaissance aufgekommen und immer weiter vorgedrungen ist. Aus Selbstbeobachtung und Selbstanalyse ging eine neue Art psychologisierender Literatur hervor, für die ein Cardanus in Italien, ein Montaigne in Frankreich Hauptbeispiele sind. In der Kunst, wo die Bildnismalerei, obwohl sie von akademischer Seite und durch die Theorie gegenüber Historie und Akt als untergeordnet und minderwertig erachtet wurde, ihren Platz behauptete und sich namentlich im Norden auf immer weitere Kreise erstreckte, kam das Selbstporträt um so mehr in Aufnahme, je mehr die humanistische Renaissance das Selbstbewußtsein des Künstlers gehoben hatte, indem sie ihm durch Lösung von dem Handwerklich-Engen des mittelalterlichen Standes eine neue und bevorzugte soziale Stellung zuwies.

Es gab verschiedene Anlässe für eine künstlerische Selbstdarstellung. Zu dem rein formalen oder Studien-Interesse, das was man an sich selbst erfahren und entdeckt hatte, in eine anschauliche Gestalt zu fassen, trat ein mehr oder weniger auf Ruhm bedachtes Verlangen: sein Wesen Mit- und Nachwelt durch ein selbst geschaffenes Abbild in der Form vorzuführen, wie man sich gesehen zu wissen wünschte. Dem kam auch ein Interesse und Gefallen von seiten eines Publikums und der Kunstliebhaber entgegen, was eine Nachfrage nach solchen Werken bewirkte. Einen programmatischen Ausdruck hat das gefunden in der Anlegung der Sammlung der Künstlerselbstbildnisse durch den Kardinal Leopoldo de' Medici und in ihrer Erweiterung und Pflege durch den Hof von Florenz; eine Sammlung, die in ihrem ganzen Umfang noch heute in den Uffizien erhalten ist. Ihr wurde noch im 17. Jahrhundert ein Bildnis Rembrandts einverleibt. Wie stark begehrt in höchsten Kreisen das Selbstporträt eines großen Meisters war, ersehen wir auch daraus, daß Karl I. als Prinz von Wales keinen sehnlicheren Wunsch hatte als ein Bildnis des Rubens von eigener Hand gemalt für seine Galerie zu erhalten. »Er hat mich«, schreibt der Künstler einem Freunde, »durch den Geschäftsträger Englands in Brüssel so eindringlich um mein Bildnis bitten lassen, daß es unmöglich war es ihm zu verweigern, obwohl es mir nicht geziemend schien, mein Bild einem Prinzen von so hohem Range zu senden. Aber er tat meiner Bescheidenheit Gewalt an«. Nach seiner Tronbesteigung hat er auch ein Selbstporträt Rembrandts in seine berühmte Kunstsammlung aufgenommen.

Eine ganze Anzahl von Künstlern hat Selbstbildnissen, denen sie eine besondere repräsentative Bedeutung beimaßen, in denen sie durch eine möglichst weitgehende Objektivierung und mit einer Konzentration ihres Wesens auf einen bestimmten Typus hin vor die Welt zu treten wünschten, ein gewissermaßen offizielles Gepräge aufgedrückt. So trägt das von Rubens für Karl I. gemalte Porträt (Windsor) einen, man könnte sagen klassischen Charakter und bestimmt die Vorstellung, in der er in selbst-

geformter Gestalt fortlebt. Auch von Rembrandt gibt es verschiedene solcher offiziell anmutenden Selbstbildnisse — aber das ist nicht das was auf das eigentlich Problematische und Einzigartige dieser Gruppe von Werken führt.

Vor allem kann man bei ihnen — ebenso wie bei seinen anderen Bildnissen — scheiden zwischen solchen, wo er sich als Modell möglichst natürlich-einfach und menschlich zur Darstellung bringt, in der Absicht, sich von dem eigenen Wesen in einer bestimmten Haltung oder Stimmung durch eine künstlerische Erfassung Rechenschaft zu geben, und zwischen anderen, die ihm durch Art der Kostümierung, Gehaben und Beiwerk ein phantastisches Aussehen verleihen, wo das Drum-und-Dran öfter das Hauptinteresse in Anspruch nimmt. Beide Kategorien sind in Radierung und Malerei vertreten. Gezeichnete Selbstporträts gibt es sehr wenige — wie ja überhaupt eigentliche Porträtzeichnungen bei ihm zu den Seltenheiten gehören. Für uns kommen aus der Menge dieser Werke hier nur solche in Betracht, die dazu beitragen, uns eine möglichst anschauliche Vorstellung von der natürlichen Gestalt und der seelischen Verfassung des Künstlers in verschiedenen Lebenslagen zu vermitteln. Man kann sie mit autobiographischen Aufzeichnungen vergleichen. Machte doch überhaupt ein autobiographisches Interesse im 17. Jahrhundert mit der wachsenden allgemeinen Teilnahme am Menschlich-Individuellen Fortschritte. Dafür zeugt auch die Ausbildung und Verbreitung des »literarischen Porträts« und im Zusammenhange damit das Aufkommen und die Mode des literarischen Selbstporträts, das in der Mitte der fünfziger Jahre in den vornehmen Pariser Salons einen beliebten Gegenstand der Unterhaltung bildete und von da zu der Bourgeoisie und in die Provinz hinabstieg [26]). Ein Drang nach einer vertiefenden Erkenntnis menschlicher Individualität macht sich allenthalben bemerkbar und tritt auch in Holland in die Erscheinung, wo Constantin Huygens schon zu Beginn des Jahrhunderts nach dem Vorbilde des Theophrast eine Folge von Charakteren, die der Gegenwart entnommen waren, unter dem Titel »Printen« veröffentlicht. Abgesehen von allem durch Zeitverhältnisse Bedingten war Rembrandt persönlich offenbar zur Selbstbeobachtung besonders veranlagt. Dem verdanken wir eine Fülle von »documents humains«, die er über sich hinterlassen. Wie Bildung und Schicksal auf Wesen, Gestalt, Aussehen gewirkt, davon sind Spuren in der Reihe der Selbstbildnisse geblieben, denen wir nachzugehen versuchen wollen.

Schon in der Leydener Zeit — nach der Heimkehr aus dem Atelier Lastmans — tritt uns eine eingehende Beschäftigung mit der eigenen Gestalt in einer großen Anzahl gemalter und radierter Werke entgegen. Das meiste trägt hier noch einen studienhaften, unfertigen Charakter. Der Künstler ist sich selbst ein hauptsächliches Beobachtungsobjekt und

sucht sich über die Erfahrungen, die er dabei macht, Rechenschaft zu geben. Aber wir finden doch auch schon einzelne mehr in sich abgerundete und geschlossene Bilder, bei denen man — ebenso wie später — die Absicht wahrnimmt, ein gewisses repräsentatives Wesen herauszustellen. Unter diesem Gesichtspunkt darf man vielleicht das Selbstporträt der Haager Galerie (1629, B. 16), mit langem Haar, einen Stahlkragen um den Hals, an die erste Stelle setzen. Das Aussehen des Dreiundzwanzigjährigen, dem noch etwas Jünglinghaftes eigen ist, hat etwas mehr Gepflegtes, als es sonst zu dieser Zeit gewöhnlich vorkommt. Sorgfältig ist das Haar in Wellen gekräuselt, mit einem genialischen Schwung über die linke Stirnhälfte geworfen und fällt auf dieser Seite mit einer langen Strähne bis zu der Schulter hinab. Durch die energische Wendung bekommt die Haltung Elastizität. Der Blick mit den weitgeöffneten unternehmungslustigen Augen hat etwas Freies, Klares, Sicheres. Um den Mund spielt ein liebenswürdiger Zug. Etwas wie Sonntagslaune, aus einer besonders glücklichen Stunde geschöpft und in eine Art Idealtypus zusammengefaßt, verklärt das sorgfältig durchgearbeitete Gemälde.



4. Selbstbildnis. B. 17.

Demgegenüber gehört das winzige Gothaer Bildchen (B. 13) aus demselben Jahr in den Kreis der Studien. Durch die scharf fixierenden Augen und den geöffneten Mund kommt eine beobachtende Spannung in den Ausdruck. Der vorgestreckte Kopf ist so gestellt, daß die Spaltung des Kinnes deutlich sichtbar wird. Über der oberen Partie liegt ein tiefer Schatten, der die Augen verschleiert. Das Stück geht bei Bode unter der Bezeichnung »neugierig-blickend« — aber es ist weniger Neugierde, als die in das Objekt sich einbohrende künstlerische Beobachtung, die sich auf ein Nachrechnen und Abwägen an der fixierten Erscheinung bezieht. Dieses Bild steht in bezug auf Ähnlichkeit näher als dem Kasseler dem ein Jahr später entstandenen, ganz en face gestellten der Sammlung Esterhazy (B. 17; Abb. 4): beidemal der Künstler in einfachem Hausrock ohne jede Aufmachung. Hier tritt das kurze, stark gebaute Untergesicht mit dem wuchtigen Kinn deutlich heraus, das

für Rembrandts Kopfform so charakteristisch ist und sich mit zunehmendem Alter noch mehr durchprägt; die kräftige etwas klobige Nase mit breiten Flügeln wird durch den unteren Randschatten besonders akzentuiert. Die ins Weite blickenden Augen fixieren nicht scharf wie auf dem Gothaer Bilde, sondern scheinen auf ein inneres Meditieren zu weisen, in dem schon etwas von dem ganzen Ernst des auf die Eroberung äußerer und innerer Welten ausgehenden Geistes beschlossen liegt. In größtem Kontraste dazu steht der Kopf mit Mütze, der mit weit geöffnetem Munde, in dem beide Zahnreihen sichtbar werden, und mit zusammengekniffenen Augen den Beschauer anlacht (B. 15). Das verzerrte Gesicht mit Bartstoppeln am Kinn, gänzlich ungepflegt, eine Burleske in der Art eines Brouwer, hat im Gegensatze zu jenem vergeistigten Sinnieren etwas Animalisches, in dem das was ihm von seiner bäuerlichen Abstammung anhängt, Gestalt zu gewinnen scheint. Der momentane Zug des Lachens kehrt wieder in ähnlicher Auffassung bei der Radierung von 1630 (b. 316). Solche Studien von lachenden Köpfen haben dann gleichsam eine ins Große gehende Zusammenfassung gefunden in dem Mitte der dreißiger Jahre entstandenen Dresdener Doppelbildnis des Künstlers und seiner Gattin mit dem hemmungslosen Ausbruch von Lebenslust und Fröhlichkeit.

Die zahlreichen in den Jahren 1629 bis 1631 entstandenen radierten Selbstporträts enthalten vorwiegend physiognomische Studien, die einen augenblicklichen, rasch vorübergehenden Gesichtsausdruck festzuhalten trachten, und haben zumeist einen skizzenhaften Anstrich. Der ganze Nachdruck ist auf den Kopf gelegt. Er hat sich daran gewöhnt und sich geübt, an seinem Gesichte die durch verschiedene Ursachen bewirkten physiognomischen Veränderungen und die durch sie ans Licht tretenden Gemütsbewegungen zu beobachten und so gleichsam eine an sich selbst exemplifizierte Physiognomik herauszugeben. Sein Aussehen hat dabei gewöhnlich etwas Rauhes. Struppiges Haar wirbelt um den Kopf. Die Furia der Arbeit jagt durch diese Blätter und drängt, möglichst Vieles und Vielseitiges von den wechselnden Eindrücken und Stimmungen zu erhaschen. Sich so möglichst in seiner reinen nackten Natur zu durchschauen und das was ihm an sich sozusagen als Naturprodukt auffällt, zur Darstellung zu bringen, ist eine der Haupttriebkräfte für diese Art von Verbildlichung. Ein manchmal bis zum Mürrischen gehender Ernst gibt sich als ein hervorstechender Zug bei den frühesten Bildnissen zu erkennen.

Nach seiner Ansiedlung in Amsterdam hat er in einer Anzahl von Porträts seine Person einer Stilisierung unterworfen, in der er eine gesellschaftliche Auffassung von sich, seiner Stellung, seinem Berufe niederlegte. Das Äußere erscheint gepflegt, gewählt und kostbar die Kleidung, die sich teils aus Elementen der Zeittracht, teils aus phan-



tastischen Zutaten zusammensetzt. Der Kopf ist von einem dichten Kranze vollen, krausen, bis in den Nacken fallenden Haares umrahmt, der Bart der Mode entsprechend in Schnurrbart und Fliege geteilt und sorgfältig gestutzt. Dem ganzen Äußeren ist etwas Elegantes, Haltungsvolles, zuweilen keck Stutzerhaftes (wie auf dem Berliner Bilde von 1634, B. 167 oder der Radierung von 1639, b. 21) aufgeprägt. Das biegsame, in verschiedenen Formen auftretende Sammetbarett hat er sich gleichsam als Signum seines Künstlertums beigemessen und sucht seinen Sitz und seine Schwingungen in Einklang zu bringen mit der in jedem Falle beabsichtigten Stimmung. Die Art der Aufmachung dieser Bilder deutet darauf, daß er sich mit einem zur Schau getragenen Künstlerstolz gemäß dem Ansehen, das er sich errungen, den gesellschaftlichen Spitzen an die Seite zu stellen und ihnen ebenbürtig zu erscheinen wünscht. Mit ähnlichen Ambitionen wie bei dem jungen Rembrandt nach seiner Ansiedlung in Amsterdam dürfen wir uns den jungen Beethoven bei seinem Eintritt in Wien vorstellen, dessen späteres Wesen dann in seiner Insichgekehrtheit, Weltverachtung, Hochfahrenheit mit dem des Malers gleichfalls verwandte Züge teilt. Als er, der vorher als der »kleine Igel« sein Äußeres stark vernachlässigte, sich mit jugendlichem Enthusiasmus in den Lebensstrudel der Kaiserstadt stürzte, hielt er auf modisch-elegante Kleidung, befleißigte sich feiner Lebensformen, reitet, tanzt und hat den Ehrgeiz, als Mann von Welt in den führenden Zirkeln eine Rolle zu spielen.

Wie sich mit der von Rembrandt angenommenen gesellschaftlichen Pose die ihm von Natur eigene kraftvolle Energie und Hartnäckigkeit paart, vergegenwärtigt das Brustbild in der Wallace-Galerie (B. 171). Für den Kopf von der charakteristischen Form, wie er schon in Jugendporträts vorkommt, jetzt mit dem ausgebildeten Doppelkinn, darf man hier eine besondere Ähnlichkeit vermuten. Auf dem Antlitz ein mit einem Zuge von ironischer und überlegener Skepsis gemischter Ernst, der später immer mehr hervortritt. In Haltung und Miene etwas Selbstbewußtes und Herrisches, das ahnen läßt, daß dieser gewaltige Körperbau vulkanische Tiefen birgt, die, wenn sie in Erschütterung versetzt werden, sich in plötzlicher Eruption entladen — wie es uns in den Dokumenten über die Streitigkeiten mit Geertje Dierx überliefert ist. Zur gleichsam idealen Ausprägung und klassischen Vollendung gelangt dieser gesellschaftliche Typus in dem Londoner Porträt von 1640 (B. 256; Abb. 5), das auch formal an klassische Vorbilder anknüpft. Distinguiertes elegantes Auftreten und ein früheren Bildern gegenüber besonders betontes ruhiges Gleichmaß ist das bestimmende Element des aufs sorgfältigste ausgewogenen Gemäldes, in dem das mit dieser Phase seines Lebens verwachsene Wesen wie in einem offiziellen Paradestück verkörpert erscheint. Hat es in seiner statiösen Haltung etwas Kühles und Ab-

geklärtes, so kann eine solche verallgemeinernde Glätte in dem Weimarer Bruststück von 1643 (B. 257) bis zu einer ziemlich flauen Verbildlichung eines bel homme gehen.

Täuschen wir uns nicht, so bringt uns ein Bild vielleicht in besonderem Maße eine Seite seines Wesens nahe, die sich uns aus seiner Kunst ergibt. Auf einem Selbstporträt in englischem Privatbesitz (London, Captain Heywood-Lonsdale, B. 175), mit versonnenem Blick und einem schwärmerischen Zuge scheint er sich in eine Welt hineinzuträumen, die vor seinem geistigen Auge aufsteigt. Die lässig vor der Brust unter den tressenbesetzten Mantel gelegte Hand verstärkt das Nachdenkliche der Haltung. Wir glauben ihn vor uns zu sehen mit dem romantischen Zuge seiner Phantasie als den Gebieter in einem poetischen Fabelreich, den Schöpfer märchenumwobener Historien und Landschaften.



5. Selbstbildnis. London.

Aus den vierziger Jahren ist die geringste Zahl von Selbstbildnissen auf uns gelangt, und da man wohl kaum annehmen darf, daß gerade eine besonders große Menge in diesem Zeitraum entstandener verloren ging, so wird damals die Aufgabe für ihn aus irgendwelchen Gründen in den Hintergrund getreten sein. Aber gegen Ende des Jahrzehntes hat er ein Porträt von sich geschaffen, das in ähnlicher Weise repräsentativ erscheint wie das Londoner von 1640, jedoch in einem anderen Sinne: die berühmte Radierung des arbeitenden Meisters (1648, Abb. 6). Alles Offizielle ist hier abgestreift, das Intime steht im Mittelpunkte der Auffassung. Im Arbeitskittel, den Schlapphut auf dem Kopfe, den man damals auch im Hause zu tragen pflegte, in scharfem Seitenlichte neben dem Fenster an einem Tische sitzend, ist er eben in Begriff, etwas das er scharf fixiert, abzuzeichnen. Daß das seine Ateliertracht ist, ersehen wir auch aus der gegen Ende der fünfziger Jahre entstandenen Federskizze im Rembrandthuis (früher Sammlung Heseltine, HdG. 994) in ganzer Figur, wo der Kittel bis zu den Füßen herabreicht. Der Körperbau hat sich ins Schwerfällige entwickelt, der Kopf ist in die Breite gegangen, das Doppelkinn stärker ausgebildet, das robuste Ge-

sicht ein Sammelplatz gewaltiger Energien. Und wie viel suggestiver ist die Kraft sich einbohrender Künstleraugen, die ganze Gespanntheit des Beobachtens mit der gerunzelten Stirn und dem gepreßten Mund hier zur Anschauung gebracht als auf dem radierten Doppelporträt mit Saskia von 1636, das ihn auch bei seiner Tätigkeit zeigt, wo die weit aufgerissenen Augen wie erstarrt scheinen. Es ist das ergreifende Symbol des von unbestechlicher Sachlichkeit geleiteten Arbeiters.



6. Selbstbildnis. b. 22.

Eine reiche Galerie der vielseitigsten und künstlerisch hervorragendsten Porträts besitzen wir aus den fünfziger Jahren. Selbstbewußtsein, Überlegenheit, Stolz spricht aus dem prachtvollen, mächtigen, etwas in den Nacken zurückgenommenen Kopf der Sammlung von Mendelssohn (1655, B. 426). Ein Gran von Sarkasmus spielt um den Mund, wie ihn auch schon das wohl in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre entstandene Karlsruher Brustbild (B. 258) erkennen läßt, das mit den sich tiefer eingrabenden Runzeln Spuren frühen Alterns verrät und durch einen etwas bitteren Zug sich von der selbstgefälligen Eleganz vorhergehender Bildnisse unterscheidet. Das ein Jahr vor dem Bankrott geschaffene Mendelssohnsche Gemälde bietet keinerlei Anhalt, uns den Rembrandt dieser Zeit als einen vom Schicksal gebeugten und seelisch gedrückten Menschen vorzustellen. Im Gegenteil, sowohl dieses wie die in die Zeit nach dem finanziellen Zusammenbruch fallenden Gemälde, das Dresdener von 1657 (B. 427) und das in New York (Abb. 7), zeigen keine Spur von einer Lähmung innerer und äußerer Energien. Das erstere gibt ihn wieder bei der Arbeit, stehend, in halber Figur, eben dabei, in ein Buch, das er in der Linken zugleich mit einem Tintenfaß hält, zu zeichnen. Unvergleichlich hat er das Abtasten des beobachteten Gegenstandes mit den Augen zur Anschauung gebracht; und wie

weiß er in der Haltung und in dem Duktus der zeichnenden Hand nachfühlbar zu machen, daß es sich um das rasche Notieren eines Eindruckes handelt. Eine andere Seite des Arbeitens hat er gegenüber der Radierung von 1648 mit treffender Charakterisierung gekennzeichnet. Veranschaulicht diese das Schaffen mit gesammelter Kraft am Werktisch des Ateliers, so ist es hier der Impressionist, der im ersten Anlauf einen momentanen Eindruck in sein Skizzenbuch einträgt: ein Abbild der sicheren Leichtigkeit dieser Art seiner Tätigkeit. Im Vergleich mit dem gesammelten Ernst, der in dem Ausdruck all dieser Köpfe vorwaltet, zeigt das Gemälde der Londoner National Gallery (B. 433) einen Anflug von Jovialität und Bonhomie. Der Kopf des Fünfzigers mit den ergrauten Haaren wirkt älter als es den Jahren nach nötig wäre. Mit den lässig zusammengelegten Händen, den freundlichen Augen, von denen ein listig lustiges Sprühen ausgeht, hat er einen Moment guter Laune aufgegriffen, in dem das an die Oberfläche tritt, was Baldinucci nach Aussage seines Schülers Keilh als das Humoristische seines Wesens bezeichnet.



7. Selbstbildnis. New York, Frick.

Hätte man den Meister selbst gefragt, welches unter den Selbstporträts der fünfziger Jahre ihm für sich als recht eigentlich repräsentativ erschiene, er würde vielleicht das 1658 datierte, mit besonderer Liebe gemalte bezeichnet haben (New York, Frick, B. 428), dem wir wohl nicht mit Unrecht den Titel »der Patriarch« beilegen könnten. Aufrecht und doch lässig sitzt er in einem Stuhl, die Arme auf den Seitenlehnen, mit den Fingern der Linken einen Stock umspielend, und ist mit ins Weite gerichteten Augen in ein nachdenkliches Sinnen versunken, ganz in sich eingezogen, einem inneren seelischen Schauen hingegeben, sich abschließend gegen alle Zudringlichkeiten der Außenwelt. Was ihm das Leben an Erfahrungen und Empfindungen mitgegeben, das hat die Oberfläche des Gesichtes prachtvoll durchgearbeitet und durchgeistigt. Eine Verkörperung zugleich behäbig patriarchalischer Würde wie zähen Willens — mitten in der Zeit größter wirtschaftlicher Not. Die Tracht, wenn auch auf einen gewissen phantastischen Ein-

druck hin aus Atelierrequisiten zusammengestellt, vermeidet alles Geputzte und äußerlich Elegante, in ihrer bequemen Behaglichkeit dem Wesen des Alters angepaßt und nur wie eine Begleitung für den grandiosen Kopf durchgeführt.

Gehen wir zu den sechziger Jahren über und sehen zu, welches von den Porträts uns eine besonders deutliche Vorstellung von dem wirklichen Aussehen Rembrandts vermitteln dürfte, so würde man sich wohl auf das Brustbild der Wiener Galerie (B. 505) einigen können. In bürgerlicher Tracht mit Mantel über einfachem Rock und Schlapphut steht es dem Typus der fünfziger Jahre wie ihn der Mendelssohnsche Kopf repräsentiert, besonders nahe, nur daß sich in dem Antlitz des etwa Sechzigjährigen die Runenschrift der Runzeln weiter vertieft hat. Man spürt es an den markigen Zügen, daß auch noch in höheren Jahren der Körper seine Widerstandskraft bewährt, daß ein ungebrochener Wille Körper und Geist gebietet. Ein Arbeitsbild haben wir dann wieder in dem monumentalen Halbfigurenstück bei Lord Iveagh (B. 508), das, obwohl es stellenweise nur angelegt und nicht ganz zu Ende geführt ist, als das repräsentativste dieses Zeitraums erscheint. Und doch ist es kein eigentliches Arbeitsbild in dem Sinne wie die Radierung von 1648 und das Dresdener Gemälde von 1657, denn wenn auch die Linke Palette, Pinsel und Malstock hält, so können wir doch den verdämmerten Augen ablesen, daß sie nicht in Tätigkeit sind, daß der Meister grübelnden Gedanken nachhängt, deren Reflex man auf dem Antlitz wahrzunehmen meint. Eine Weihe der Einsamkeit liegt über der Darstellung, wie sie nur ein Liebhaber der Einsamkeit zu empfinden und auszudrücken vermochte. Aus den ergreifenden Monologen dieser Zeit klingt es uns wie ein Hymnus auf die heilige Stille entgegen.



8. Selbstbildnis. London, Lord Iveagh.

Aber neben solchen Bildnissen von einer ruhig abgeklärten und monumentalen Wirkung gibt es etliche, die uns in das mehr momentane Stimmungsleben des Künstlers Einblick gewähren. Voll einer schwer zu enträtselnden Problematik ist das eine (1662, Rossie Priory, B. 501), wo er als Fünfundfünfziger in einem merkwürdigen Aufzuge vor uns

tritt: in den Händen eine entfaltete Schriftrolle mit hebräischen Lettern; aus dem geschlossenen Mantel vor der Brust ein Schwertgriff herausragend; auf dem Kopf eine turbanartig geschlungene Haube, wie er sie in dieser Zeit gern anlegt. Daß er sich hier nach einer Vermutung Valentiners in einer Einkleidung als Apostel wiedergegeben habe, scheint mir nicht glaubhaft. Der vieldeutige Ausdruck des von tiefen Runzeln zerrissenen Gesichtes ist nicht leicht zu entziffern, aber unbedeutend und ängstlich darf man ihn gewiß nicht nennen, wie das von Bodes Seite geschehen. Es ist der eines Mannes, der sich der Fragwürdigkeiten des irdischen Geschehens und seiner anerkannten Wertungen bewußt geworden. Der Zug um den Mund läßt — wie auch auf anderen Bildern — erkennen, wie der »Humor« sich in Ironie und Sarkasmus verkehren kann. Ein Grübler und Spötter, erhaben über feste menschliche Satzungen, der mit unabhängigem Denken und Tun durch die Wirrnisse des Lebens sich seine eigene Straße bahnt. Die Schwermut, die auf diesem und anderen Bildnissen ruht, darf man nicht nur als ein Ergebnis der Ungunst äußerer Schicksale nehmen — es ist sozusagen eine konstitutive Eigenschaft der Seele, in dem Sinne, wie Kierkegaard sie bestimmte; auch schon unter den frühen Selbstporträts gibt es etliche, die mit Schwermut getränkt sind. Als eins der letzten Werke haben wir dann jenes Gemälde des lachenden Alten (München, Pinakothek, Slg. Carstanjen, B. 506), das wie eine geheimnisvolle Farce anmutet. Mit stark vorgestrecktem Kopf, auf dem eine helle Mütze sitzt, einen bunten Schawl über die Schultern geworfen, zwischen dessen vorn über den Rock fallenden Teilen auf der Brust ein goldenes Medaillon an einer Kette hängt, während unter dem Leibe ein Stück des Malstockes sichtbar wird, schleudert er dem Beschauer ein gellendes Lachen entgegen. Am linken Rande kaum sichtbar und im Grunde fast versinkend ein Stilleben aus Büchern und Ketten, von einer antiken männlichen Büste bekrönt. Das Gesicht zieht sich in zahllose Falten, Runzeln und Gruben zusammen, die der pastose Auftrag in der knetenden Technik der Spätzeit auf den ersten Anhieb herausholt. Da wir an einem Greise nicht



9. Selbstbildnis. Sammlung Carstanjen.

eine so ausgelassene Fröhlichkeit gewohnt sind, so bekommt der verzerrte Ausdruck mit dem geöffneten Mund, aus dem die obere Zahnreihe weit hervorsticht, etwas unheimlich Grinsendes, das fast Ekel erregt. Wir spüren auch, daß das kein harmloses grades Lachen ist, das aus einem momentanen Frohsinn aufflackert, wie es Köpfe der Frühzeit zeigen. In dieser übermütigen Ausgelassenheit steckt etwas Dämonisches, ja Diabolisches: ein wahrer Hexensabbath toller Laune — hinter dem der Tod lauert. Als malerisches Kunstwerk faszinierend — mit der wie von goldigen Lavaflüssen überglühten Oberfläche.

Überblickt man die Reihe der Bildnisse, so offenbart sich in ihnen nicht eine Persönlichkeit, die sich in einem stetigen Werdegange zu einer ausgeglichenen und abgeklärten Harmonie durchgearbeitet hat — wofür uns die Entwicklung und Lebensrichtung Goethes ein klassisches Beispiel ist. Wer das Widerspruchsvolle und Gegensätzliche in Rembrandts Natur übersehen, einer Vereinheitlichung und Vereinfachung zu Liebe unterdrücken wollte, der würde ihr Gewalt antun und Bestimmendes außer Acht lassen. Mit einseitigen Formeln und groben Schlagworten ist hier nicht beizukommen. Nur wer die Antinomien als etwas dem Phänomen Wesenseigentümliches erkennt und anerkennt, wer die Vereinigung des Gegensätzlichen in ihm erschaut, vermag dieses zu begreifen und zu ihm Stellung zu gewinnen. Bekundet die Gestaltenreihe für den Menschen nicht dieselben Antinomieen, die in seinem Werk zutage treten?

16.

Die Schätzung Rembrandts in seinem Vaterlande und in seiner Zeit unterscheidet sich dadurch von der anderer Künstler ersten Ranges, eines Michelangelo oder Tizian, eines Rubens oder Velazquez, daß diese sich während ihrer Lebensdauer eines immer steigenden Ruhmes erfreuen durften, während er in der Gunst seiner Landsleute von der Höhe, die er in einem gewissen Zeitpunkt rasch erreicht hatte, in seinen späteren Jahren immer weiter herabsank. Man muß dabei allerdings die besonderen Verhältnisse der holländischen Bürgerrepublik in Betracht ziehen, wo es an ähnlichen Auftraggebern, wie es die Kirche in katholischen Gebieten oder gefestigte und durch Tradition verbundene höfische und aristokratische Kreise waren, fehlte. Abgesehen von dem Porträtfach, in dem die hauptsächlichen Aufträge erfolgten, arbeitete der Maler in Holland wesentlich auf Vorrat und zum Verkauf an ein weitschichtiges, zusammengewürfeltes Publikum mit wechselnden Ansprüchen und Begehrungen, sei es, daß er diesem selbst seine Sachen feilbot, sei es, daß der Kunsthändler die Vermittlung übernahm, der nur das eine Interesse kannte, seinen Käuferkreis zu befriedigen und dessen Geschmack in jeder Weise Genüge zu tun, und der häufig die Maler auf eine Spezialität, die gerade die Gunst des Publikums fand, festzulegen suchte.

Man darf nun aber nicht lokalen Publikumserfolg und Berühmtheit gleichsetzen. Wenn Rembrandt in seiner späteren Zeit aus verschiedenen Gründen in Amsterdam auch nicht mehr der Mann des Tages war und Zurücksetzungen erfuhr, so hat er doch damals schon einen europäischen Ruf erlangt. Die Zeit, wo das was er bot, mit der Geschmacksrichtung eines breiteren Publikums in seiner Heimat zusammenfiel, reicht von seiner Niederlassung in Amsterdam bis gegen Ende der vierziger Jahre; und dabei werden beide einander entgegengekommen sein: das Publikum, indem es sich willig den neuartigen Reizen seiner Kunst hingab und durch sie fesseln ließ, er selbst, indem er ihm gewisse Zugeständnisse namentlich auf dem Gebiete des Porträts machte.

Wenn Orlers ihn in seiner 1641 erschienenen Beschreibung der Stadt Leyden »weit berühmt« nennt, so galt das nicht nur einer Leydener Lokalgröße, sondern er hatte diesen Ruf bereits durch seine Leistungen und die Stellung, die er sich errungen, begründet. In den verschiedensten Kreisen, bei hohen Herren, Angehörigen der humanistischen Gesellschaft, einem breiten Bürgerpublikum, erwarb sich seine Kunst Schätzung. Er gehörte zu den wenigen holländischen Malern, die von dem Statthalter Prinz Friedrich Heinrich von Oranien mit einem größeren Auftrage bedacht wurden, während der Hof im Haag sonst im allgemeinen flämische Künstler begünstigte. Für ihn malte er unter Vermittlung seines humanistischen Sekretärs Constantin Huygens, der wahrscheinlich schon von Leyden her zu ihm in Beziehung stand, die Folge von neutestamentlichen Bildern, deren Herstellung sich vom Beginn der dreißiger bis in die Mitte der vierziger Jahre hinzog. Die berühmte Sammlung König Karls I. von England enthielt zwei Werke von ihm: ein Selbstporträt und ein Bildnis seiner Mutter. Das Inventar des Kunstbesitzes des Erzherzogs Leopold Wilhelm in Wien vom Jahre 1659 verzeichnet einen »Astrologen« von seiner Hand. Es war gewiß keine bloße ruhmrednerische Erfindung, wenn Jeremias de Dekker in seinem Gedicht auf den Künstler sagt, daß sein Ruhm nicht nur Holland erfülle, sondern bis über die Alpen nach Rom gedrungen sei und mit dem Michelangelos und Raffaels wetteifere, mag auch die letzte Bemerkung für die damalige Zeit noch etwas zu weit vorgegriffen haben. Wissen wir doch jetzt, mit welchem Eifer einer der Sammler großen Stils in dem damaligen Italien, der in Messina ansässige Kaufherr, Don Antonio Ruffo, sich um Werke Rembrandts bemühte, mit dem er seit dem Jahre 1654 bis zu seinem Tode in Verbindung stand[27]. Er bestellt im Laufe der Jahre drei Gemälde, einen Aristoteles, einen Alexander, einen Homer, und hatte, da er von den Arbeiten so befriedigt war, die Absicht, drei weitere in Auftrag zu geben, die er alle zusammen mit Gegenstücken, deren Herstellung er italienischen Malern überwies, in einer der damals beliebten Serien von Phantasiebildnissen vereinigen

wollte. Der über die Sache geführten Korrespondenz können wir auch entnehmen, wie höchst achtungsvoll Guercino, der eines der Gegenstücke liefern soll, sich über seinen holländischen Kollegen äußert. In dem Wunsche möglichst viel von Rembrandt an sich zu bringen, begnügte Ruffo sich nicht mit seinen Gemälden, sondern ließ sich im Todesjahre des Meisters noch 189 Radierungen von ihm aus Amsterdam kommen. War dieser damals auch in seiner Heimatstadt stark vernachlässigt — daß er als eine Zelebrität angesehen wurde, geht daraus hervor, das der toskanische Thronfolger, Cosimo de' Medici, der spätere Großherzog Cosimo III., auf seiner großen Bildungsreise, die ihn in den Jahren 1667 bis 1669 nach England, Frankreich, Spanien, Holland führte, ihm während eines Aufenthaltes in Amsterdam am 29. Dezember 1667 einen Besuch abstattete um sein Atelier zu besichtigen. Und vielleicht darf man es auf eine Initiative dieses Fürsten zurückführen, daß bald darauf das Selbstporträt in die Mediceische Sammlung der Künstlerbildnisse Eingang fand, wo es bereits von Baldinucci erwähnt wird.

Außerhalb Hollands machte er sich durch seine Radierungen, die als leicht transportable Ware von Hand zu Hand gingen, bekannter denn als Maler. Sie wurden vielfach nachgeahmt und gelegentlich auch in Malerei übertragen. In protestantischen Gegenden wurden gemalte Kopien nach Radierungen neutestamentlichen Inhalts manchmal für kirchlichen Schmuck verwandt. So stiftete ein Danziger Bürgermeister in die durch ihn erneuerte Kirche von Hela in Westpreußen im Jahre 1647 als Altarbild eine Kopie nach dem »großen« Ecce-Homo (b. 77). Und in derselben Kirche befand sich eine zu gleicher Zeit entstandene Kopie nach der großen Kreuzabnahme (b. 81). Das Rathaus in Reval enthält eine im Jahre 1667 gemalte Kopie nach eben jenem Ecce homo. In Italien kannte man ihn, von einigen Ausnahmen abgesehen, durch Augenschein fast nur als Graphiker. Baldinucci erwähnt in seiner Rembrandtbiographie, daß er als Radierer mehr geschätzt sei wie als Maler. Guercino zollt in der von ihm mit Ruffo geführten Korrespondenz seinen Radierungen, von denen ihm offenbar etwas zu Gesicht gekommen ist, Bewunderung.

Befragen wir die für seine Arbeiten gezahlten Preise als Maßstab für seine Erfolge, so halten sie sich, soweit wir dem nachgehen können, bis Ende der fünfziger Jahre auf der Höhe eines als erstklassig eingeschätzten Meisters. Bei der Taxierung des Nachlasses des Kunsthändlers Johannes de Renialme (27. Juni 1657), in dem elf Rembrandtsche Bilder vorkamen, wurde, wie schon erwähnt, das heute in London befindliche Gemälde der Ehebrecherin vor Christus von 1644 mit der größten Summe, 1500 Gulden, bewertet. Baldinucci weiß, nach dem was ihm zugetragen wurde, zu melden, daß auch seine unscheinbarste Zeichnung teuer bewertet wurde. Er war vielleicht auch nicht schlecht unter-

richtet, wenn er erzählt, daß der Künstler durch Eingriffe und Selbstankäufe alles getan habe, um seine Preise — auch im Ausland — zu heben und in der Höhe zu halten. In Paris hatte er, wie wir wissen, Mitte der fünfziger Jahre einen so guten Markt, daß der königliche Aufkäufer Jolly in der Versteigerung des Grafen de Chabannes am 15. Mai 1655 für Radierungen, die für die Sammlung des Königs erworben wurden, ein Vielfaches der Summen anlegen mußte, die in Amsterdam als normal galten. Rembrandts Mäzen in Sizilien, Antonio Ruffo, nahm Anstoß an seinen hohen Forderungen und bedeutet ihn in einem Briefe vom 1. November 1662, in dem er ihm vorschlägt, für den bestellten Alexander den Großen wegen der Anstückelung der Leinwand um den Kopf herum anstatt der vereinbarten 500 Gulden nur die Hälfte zu bezahlen, daß das das Vielfache von dem betrage, was die berühmtesten Maler Italiens für einen Kopf verlangen, und das Doppelte ihres Preises für eine Halbfigur. Danach erscheint es auch enorm, wenn Rembrandt die Bestellung auf eine Porträtradierung des Otto von Cattenborch im Dezember 1655 für 400 Gulden übernimmt.

Wenn in dem letzten Jahrzehnt seines Lebens in seiner Heimat sein Ruf und seine Schätzung zurückging, so trugen dazu verschiedene Umstände sowohl persönlicher wie künstlerischer Art bei, von denen wir bereits früher gesprochen haben. Ein unmittelbares zeitgenössisches Zeugnis für das Abflauen des Ruhmes gegen Ende seines Lebens ergibt sich aus einer Bemerkung, die der Hamburger Maler Mathias Scheits, der in den fünfziger Jahren bei Wouverman in Haarlem lernte und 1669 wieder die Niederlande besuchte, in sein Exemplar von Karel van Manders Schilderbook unter dem Datum 1679 eintrug. In den wenigen Notizen, die er zu einigen der niederländischen Hauptmaler macht, verzeichnet er für Rembrandt, daß er durch seine Kunst ein großes Ansehen erlangt hatte, daß es aber in den letzten Jahren seines Lebens zurückging. Das Unmodernwerden des Tenebroso und das Vordringen einer klassisch-akademischen Auffassung trugen dazu bei, Rembrandts Malerei außer Kurs zu setzen. Ein solcher Standpunkt tritt uns ausgeprägt entgegen in den schon oben aus Houbrakens Lebensbeschreibung des Govaert Flinck zitierten Worten: »daß noch vor Rembrandts Tod der Welt von wirklichen Kunstkennern und infolge der Einfuhr von italienischen Arbeiten die Augen geöffnet wurden und eine helle Malweise wieder aufkam«.

Aus derselben Anschauung heraus und mit ähnlichen Argumenten suchte einer der Maler, der von Ruffo mit der Anfertigung eines Gegenstückes zu einem seiner Rembrandtbilder, und zwar des Alexander, betraut wurde, diesem die Freude an seinem Holländer zu vergällen. Es war nicht ein Italiener sondern ein nach Italien ausgewanderter Flame, Abraham Bruegel, der in Rom Mitglied der Accademia di San Luca wurde und sich dann in Neapel niederließ. Ruffo bediente sich

seiner auch bei dem Ankauf von Kunstwerken für seine Sammlung. Über Rembrandt spricht er sich immer abschätzig aus und teilt jenem in einem Schreiben vom Mai 1665 mit, daß dessen Bilder in Rom nicht in hohem Ansehen ständen. Fünf Jahre später, in einem Briefe vom 24. Januar 1670, bezeichnet er die Halbfigur, zu der er ein Gegenstück machen soll, als eine Bagatelle und sucht ihn in den Augen seines Auftraggebers gründlich herabzusetzen, indem er sich noch scheinheilig entschuldigt, daß er so offen spreche, aber die Liebe zur Malerei treibe ihn dazu, und er wünschte, daß ein jeder guten Geschmack hätte. Offenbar wenig befriedigt über die an ihn ergangene Bestellung des Gegenstückes, läßt er seinen Unmut an Rembrandts Kunst aus und fällt sein Verdikt ganz nach der gewöhnlichen akademischen Richtschnur, weshalb es als symptomatisch angesehen werden darf. »Man muß bedenken«, schreibt er, »daß die großen Maler, wie die, von denen Ihr die Halbfiguren (d. h. die Gegenstücke) habt machen lassen, sich nicht einer Bagatelle unterordnen wollen, die eine solche bekleidete Halbfigur bedeutet, bei der nur ein Licht auf der Nasenspitze sitzt, von dem man gar nicht weiß, woher es kommt, weil alles übrige dunkel ist. Die großen Maler suchen einen schönen nackten Körper zu machen, der ihr Verständnis im Zeichnen zeigt; ein Ignorant dagegen sucht ihn mit plumpen dunklen Kleidern zu bedecken, der Kontur ist etwas für diese Sorte von Malern Unbekanntes, ebenso ein eigenartiger (particulare) Stil; wie auch meines Erachtens die, welche Porträts machen, nicht unter die Maler rechnen.« Solche Auslassungen klingen aus dem Munde eines kleinen Geistes wie Abraham Bruegel um so sonderbarer, als er selbst in der Hauptsache Blumen- und Früchtemaler war, aber er liebte es eben, wie die meisten seiner damaligen Kollegen, auf dem akademischen Kothurn zu paradieren.

In seiner Heimat scheint Rembrandts Schätzung um die Zeit seines Todes den größten Tiefstand erreicht zu haben. Um diese letzte als geradezu unglaublich erscheinende Mißachtung der Zeitgenossen und das alsbald wieder im Aufstieg begriffene Ansehen deutlich zu machen, erzählt Wybrand de Geest, dessen Großmutter eine Schwester Saskias gewesen war, in seinem »Kabinet der Statuen« (Amsterdam 1702): ein Bildnis von ihm habe nach seinem Ableben nur noch sechs Stüber erbracht, sei bei einem folgenden Verkauf auf elf Gulden gestiegen und werde nun mit einigen hundert Gulden gehandelt. Der im 18. Jahrhundert weiter zunehmende Ruhm des Meisters findet auch ein Echo bei Houbraken (1725), der, obwohl er ihn zu den nicht mehr ganz zeitgemäßen Größen rechnet, doch seines internationalen Rufes Erwähnung tut und vermerkt, daß seit einigen Jahren viele seiner Bilder zu hohen Preisen nach Italien und Frankreich ausgeführt würden. Damit setzt die Geschichte seines säkularen Ruhmes ein, die wir hier nicht weiter verfolgen wollen.

Zweites Kapitel

Anmerkungen über die Invention

Bei jeder darstellenden Kunst, soweit sie Gegenstände irgendwelcher Art aus Natur und Leben verwendet, betätigt sich die Erfindung des Künstlers nach zwei Seiten. Es liegt ihm ob, das Stoffliche für die bestimmte Aufgabe auszuwählen und zuzurichten, ferner den so gewonnenen Stoff in der für die Aufgabe in Betracht kommenden Technik und mit den ihm als angemessen erscheinenden Mitteln in eine bildliche Form zu bringen. Tatsächlich sind in der künstlerischen Phantasie beide Tätigkeiten ganz in eins verwoben und lassen sich nur für eine analytische Betrachtung scheiden. Ein Maler ergreift und behandelt den Stoff mit Rücksicht auf die ihm eigene formale und technische Anlage und bewährt in beidem zugleich seine Erfindungsgabe. Wenn wir hier von Erfindung sprechen, so wollen wir darunter im engeren Sinne nur das Verhältnis zu dem Gegenständlichen verstehen, also alles was nicht zu der rein bildlichen Formung gehört, wobei wir uns bewußt bleiben, daß es sich dabei um eine heuristische Fiktion handelt. Der Gegensatz einer Inhalts- und einer Formästhetik besteht für uns heute gewiß nicht mehr, und die Einseitigkeiten beider Theorien werden durchschaut. Aber es ist doch Erfahrung und Tatsache, daß ein Künstler je nach seiner Veranlagung und seinem Interesse auf das Gegenständliche mehr oder weniger erfinderische Kraft verwenden kann oder zu verwenden geneigt ist. Der eine sieht Genüge und Befriedigung mehr in einem Eingehen auf Wirklichkeitserscheinungen, ein anderer greift zu historischen und literarischen Stoffen und folgt zuweilen verborgenen dichterischen Impulsen. Solche Wahlmöglichkeiten existieren aber nur in Zeiten, wo die Kunst zu einer freien und individuellen Betätigung gelangt ist und nicht mehr ausschließlich durch Bindungen sakraler oder anderer Art ihren Weg vorgezeichnet erhält. Es braucht wohl kaum noch erwähnt zu werden, daß es bei einer Naturnachbildung nicht um eine bloße Nachahmung geht, sondern daß erst durch eine phantasiemäßige Erfindung die Umsetzung des Eindrucks in eine künstlerische Leistung bewirkt wird. Neben einer solchen naturalistischen Einstellung gibt es aber jene Erfindungsgabe, die sich in der Gestaltung historisch-literarischer Gegenstände gefällt und bei der gerade diese Gestaltung als künstlerischer Wert in Betracht zu ziehen ist.

Sie berührt sich dann in gewisser Weise mit der dichterischen Erfindung, und das kann so weit gehen, daß die bildende Kunst auf Kosten ihrer eigenen und selbständigen Mittel ins Literarische und Gedankliche abschweift. Ein Meister wie Velazquez hat seine Phantasietätigkeit hauptsächlich darauf gerichtet, Wirklichkeitseindrücke auf eine im höchsten und letzten Sinne malerische Form zu bringen, aus ihnen koloristische Visionen, die ihren poetischen Zauber in sich tragen, abzuleiten, während die gegenständlich-poetische Erfindung ihm ferner lag und nicht eigentlich seine starke Seite war. Hatte man in der romantischen Malerei des 19. Jahrhunderts das Inhaltliche stark in den Vordergrund gerückt und darauf einen besonderen Nachdruck gelegt, ohne daß das immer durch entsprechende und hochstehende Formwerte zu einem befriedigenden Anschauungsbild gestaltet war, so bekannte sich als Reaktion dagegen der moderne Naturalismus und Impressionismus, der mit Vorliebe an Meister wie Velazquez und Frans Hals anknüpfte, zu einer bisher noch nicht dagewesenen Unterschätzung des Inhaltlichen. Die Formel des l'art pour l'art wurde als Ausdruck für eine solche Gesinnung geprägt.

Als die Renaissance im Anschluß an die Antike ihre Kunsttheorie aufstellte, erhielt die Erfindung, »invenzione«, als Teil des künstlerischen Schaffens und als Eigenschaft des Kunstwerkes ihre besondere Formulierung, und das blieb fernerhin als Kriterium bestehen und wurde bei der Beurteilung ausgewertet. Im Laufe des 16. Jahrhunderts nahm die Schätzung für das auf die inhaltliche Erfindung verwandte Bemühen immer mehr zu. Das ging so weit, daß man eine Bildgattung wie das Porträt als minderwertig ansah gegenüber anderen, die zu poetischen, historischen, allegorischen Erfindungen Anlaß boten, und man konnte sich dabei auf die Autorität Michelangelos berufen. Van Mander hat diese Auffassung von den Italienern übernommen und in den Niederlanden zur Geltung gebracht. Allenthalben waren in humanistisch gerichteten Kreisen sowohl Künstler wie Publikum darauf eingestellt. Während der Herrschaft des Manierismus machte sich besonders das Intellektualistische bei den Erfindungen breit. Der Amateur und Sammler vertiefte sich mit Behagen in die allegorischen und symbolischen Bezüge und Anspielungen, in alle Einfälle und Kniffe der Invention, und das bildete zweifellos mit einen Bestandteil seines künstlerischen Genießens. Bei großen historisch-allegorischen Darstellungen und Zyklen, denen nach Absicht des Auftraggebers ein bestimmter Sinn untergelegt werden sollte, waren öfter der Inventor und der ausführende Künstler zweierlei Person. Ein von einem Gelehrten, Literaten, Poeten erfundener Plan und Ideenzusammenhang wurde einem Maler vorgelegt, dem dann nur die Übertragung in die Bildwerte, allerdings die eigentlich künstlerische Schöpfung, zufiel. Im deutsch-österreichischen Barock blieb es

für die großen dekorativen Gewölbe- und Deckenmalereien bis tief ins 18. Jahrhundert üblich, daß der Maler zunächst ein sorgfältig ausgearbeitetes Programm erhielt, dessen Anweisung er bei seinem Entwurfe zu folgen hatte. In herrschende Anschauungen über die Invention gewährt für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts Einblick eine Auseinandersetzung, die der Augsburger Mäzen Hans Fugger mit einem von ihm beschäftigten Künstler hatte [1]). Er hatte im Jahre 1567 bei einem Maler in Venedig, dessen Name nicht genannt wird, ein Altarbild mit der Auferstehung Christi bestellt und da ihm dieses nicht gefiel, zwei Jahre später dafür ein neues Bild mit der Dreieinigkeit gewünscht, von dem er zunächst die Einsendung einer Skizze verlangte. Als der Maler, unsicher gemacht durch den Tadel an dem ersten Werke, sich wegen näherer Angaben über die Art der Darstellung an ihn wandte, lehnte er das ab mit dem Bemerken, daß die »Invention« eine Angelegenheit der »poeten und maler« sei. Und als dann die Skizze eintraf, aber keinen Anklang bei ihm fand, ließ er in Augsburg einen Entwurf herstellen und als Vorlage für den Maler abgehen.

Es war eine allgemeine Ansicht, daß der Maler zu einer poetischen Erfindung imstande sein müßte. Baglione bringt das in einer seiner Künstlerbiographien [2]) in den Worten zum Ausdruck: »Die Malerei ist stumme Dichtung, deren Seele die Erfindung ist, und so wie diese die Dichter auszeichnet, so macht sie auch die Maler berühmt, und ohne sie sind die Malereien nicht stumme, sondern tote Dichtungen.« Der Satz von der Malerei als stummer Poesie stammt aus der antiken Kunsttheorie und hat dort die Antithese, daß die Poesie eine redende Malerei sei — was Lessing bekanntlich gleich zu Anfang in der Vorrede seines Laokoon heranzieht. Ist das also auch nur ein aus der Antike übernommenes Schulgut, so hat die Auffassung des 17. Jahrhunderts es sich doch zu eigen gemacht und für sich Wertmaßstäbe danach gebildet. Lessing sah sich dann veranlaßt, gegen die seiner Ansicht nach daraus erwachsenen Übergriffe und Verirrungen der beiden Künste seine Abhandlung »über die Grenzen der Malerei und Poesie« zu schreiben. Der Bedeutungswert der Erfindung für die Malerei war jedenfalls ein anerkanntes Axiom und wurde niemals bestritten. Der Barock hatte insbesondere für den »concetto«, den geistvollen, packenden, verblüffenden Einfall und Vorwurf eine besondere Schätzung. Die zahlreichen Gedichte der Zeit, die Werke der Malerei besingen, halten sich im wesentlichen an Eigenheiten und Vorzüge des Inhaltes. Daß große Künstler selbst aber sich stets bewußt waren, daß das Eigentliche ihres Schaffens auf der von ihren Ausdrucksmitteln abhängigen Formung und Bearbeitung des Stoffes beruhte, unterliegt gewiß keinem Zweifel. So sagte Poussin nach den durch Bellori von ihm überlieferten Aussprüchen: »Das Neue in der Malerei besteht der

Hauptsache nach nicht in dem noch niemals gesehenen Gegenstand, sondern in der guten und neuen Ausdrucksweise, und dadurch wird ein Gegenstand, mag er auch gewöhnlich und alt sein, einzigartig und neu.« Nach der ganzen Gesinnung Poussins könnte man vielleicht annehmen, daß die Worte sich gegen die übertriebene Schätzung des Barock-concetto richten sollten. So wie sie formuliert sind, haben sie jedenfalls auch für uns noch ihre volle Giltigkeit. Weder ihm noch irgendeinem alten Meister wäre es aber beigefallen, dem Inhaltlichen seinen Wert abzusprechen.

In Holland lagen die Dinge insofern anders als sonstwo, als sich hier am Anfang des 17. Jahrhunderts eine junge, frisch aus den Quellen von Land und Volk schöpfende und mit Theorien sich nicht belastende national gefärbte Malerei herausbildete. Aber noch mitten in der Blüte dieser Genre-Porträt- und Landschaftsmalerei stand bei dem führenden und zahlungskräftigen Publikum »die Historie« in Ehren, wie schon aus den dafür gezahlten Preisen hervorgeht. Durch Lastman und seine Mitstrebenden hatte ja auch die Historie ein neues Gesicht erhalten. Unter »Historie« verstand man damals alles, was nicht Porträt, Genre und Landschaft ist; sie schöpfte hauptsächlich aus den beiden großen Stoffkreisen: Bibel und kirchlicher Legende einerseits, klassischer Mythologie und Geschichte andererseits. Constantin Huygens scheidet in dem Teile seiner Selbstbiographie, wo er von den künstlerischen Erscheinungen spricht, die Maler in zwei Hauptkategorien: historiographici und rurales pictores. Daß erstere an der Spitze standen, war für den humanistisch gebildeten Mann eine Selbstverständlichkeit.

Fragen wir, wie Rembrandt in seinem Verhältnis zur Historie und als erfinderischer Kopf eingeschätzt wird, so begegnen uns verschiedenartige und entgegengesetzte Ansichten sowohl in der Vergangenheit wie in der Gegenwart. Huygens nimmt in seiner Selbstbiographie keinen Anstand seine Historienbilder zu rühmen und stellt sogar ein Frühwerk, wie die »Reue des Judas« den größten Werken des Altertums an die Seite. Im Laufe des 17. Jahrhunderts verbreitete sich jedoch schon die Ansicht, daß er in den Historien nicht seine Stärke gehabt habe. So schreibt Sandrart: »Er hat aber wenig anticke Poetische Gedichte, alludien oder seltsame Historien, sondern meistens einfältige und nicht in sonderbares Nachsinnen lauffende ihme wolgefällige und schilderachtige (wie sie die Niederländer nennen) Sachen gemahlet, die doch voller aus der Natur herausgesuchter Artlichkeiten waren.« Damit spricht ihm der humanistisch-akademisch und kosmopolitisch eingestellte Maler-Seigneur die Fähigkeit zu dem, was er unter guter Invention versteht, ab und sieht seine Bedeutung nur in Werten des Naturalistischen und Malerischen. Ähnlich hat der bis zu einem gewissen Grade für Rembrandt eingenommene und im ganzen freier urteilende Franzose, Roger

de Piles, es dessen durch die lokale Befangenheit seiner Heimat bewirkten naturalistischen Gewöhnung zugeschrieben, daß er nur wenige Historien malte, obwohl er eine Menge Einfälle gezeichnet habe, die nicht weniger Geist und Witz hätten als die Schöpfungen der besten Maler; man finde bei ihm nur alles das, was die Natur seines Landes, aufgefaßt durch eine lebhafte Einbildungskraft, fähig sei hervorzubringen, während poetische Gedanken fehlten. Bei der im Verhältnis zu Bildnissen und Bildnisartigem geringen Anzahl von Historiengemälden war es — und zumal im Ausland — auch schwer möglich, sich eine rechte Vorstellung von diesem Zweige seiner Tätigkeit zu machen. Und was man davon zu sehen bekommen mochte, das unterschied sich so stark von den für dieses Gebiet gewohnten Gepflogenheiten, daß nur eine unvoreingenommene und entgegenkommende Gesinnung dazu eine Beziehung gewinnen konnte. Daß im allgemeinen nach der Mitte des 17. Jahrhunderts das Verständnis für seine Historien abnimmt, ja teilweise gänzlich verloren geht, unterliegt keinem Zweifel. Die Entfernung des Civilis-Bildes aus dem Amsterdamer Rathause zeigt zur Genüge, wie seine Landsleute ihm als Historienmaler nicht mehr zu folgen vermochten. Aber auch noch in unseren Tagen hat man von einem klassischen Standpunkt aus über seine Historien den Stab gebrochen. Jacob Burckhardt findet wirkliche Größe nur in seiner Bildniskunst, während er die Erfindung der Historien, sowohl der religiösen wie der profanen Art, ablehnt und verurteilt. Daß der, welcher Rembrandt als Erfinder unterschätzt und nicht zu seinem Rechte kommen läßt, einen Teil seines Wesens nicht erfaßt, darf wohl mit gutem Rechte behauptet werden.

Es wurde auch nur von einem extremen Naturalismus im vorigen Jahrhundert bestritten, daß Art und Beschaffenheit der Erfindung, sozusagen das Dichterische, als ein Faktor anzusehen ist, der die Gesamtsumme der ästhetischen Werte in einem Kunstwerke bereichert und erhöht. Gewiß vermag die malerische Phantasie auch in der bloßen Umsetzung eines Natureindruckes etwas in seiner Art Vollkommenes und nicht zu Überbietendes zu schaffen, und Rembrandt selbst hat dafür die hervorragendsten Beispiele geliefert: etwa in seinem Gemälde des geschlachteten Ochsen, wo der beobachtete banalste Gegenstand in eine bezaubernde Farbenvision verwandelt erscheint. Aber wer vermöchte zu leugnen, daß Werke wie der Kasseler »Jakobssegen« oder »Saul und David« im Haag durch ein Mehr der Erfindung und des seelischen Ausdrucks eine ästhetische Wirkung tieferer Art hervorbringen? Was Rembrandt als Erfinder von Historien vermag, kann man sich am besten zum Bewußtsein bringen, wenn man seine Leistungen denen anderer Maler auf diesem Gebiet an die Seite stellt. In der Vereinigung der Wahl eines fruchtbaren Momentes und der Ausschöpfung seelischen Erlebens gibt es wenige seinesgleichen. Will man die ganze Fülle seines

Erfindungsreichtums umgreifen, so muß man zu den Gemälden und Radierungen die Menge der Zeichnungen hinzuziehen; dann offenbart sich seine große Vielseitigkeit und die Fähigkeit, einen und denselben Gegenstand immer wieder von neuen Seiten anzupacken und zu durchgeistigen.

Das Produkt der künstlerischen Gestaltung ist von dem Stoffe insofern abhängig, als wir das Gefühl haben müssen, daß die von vornherein in ihm liegenden und von ihm geforderten Ausdrucks- und Gefühlswerte in eine entsprechende Form gefaßt sind, daß ihnen nicht Gewalt geschieht. Jeder durch Tradition in dem Bewußtsein der Menschen verankerte historische Gegenstand — historisch im weitesten Sinne gefaßt unter Einschluß alles Literarischen — enthält bestimmte an seine Natur gebundene Gegebenheiten, mit denen sich der Künstler, sobald er den Vorwurf aufgreift, auseinanderzusetzen hat; sie müssen für die Anschauung kenntlich gemacht werden, soll der Sinn der Geschichte nicht gänzlich zergehen, mögen sie auch in noch so verschiedener und persönlicher Weise gedeutet und verbildlicht werden. Jede Geschichte birgt gewisse »Wahrheiten«, die in der Wiedergabe als Wahrscheinlichkeit sich kundgeben müssen. Empfindet man einen Widerspruch zwischen dem Kern und Wesen des Inhaltlichen und der bildlichen Interpretation, so wird der ästhetische Eindruck in seiner Ganzheit beeinträchtigt. Der Wahrscheinlichkeitswert ist ein Kriterium für die Beurteilung eines Kunstwerkes. Das will besagen: daß das was der Künstler darstellen will, unter den von ihm angenommenen Bedingungen in seinem inneren Zusammenhang überzeugen muß, wobei für die einzuführenden Bedingungen unendliche Möglichkeiten und Variationen zur Verfügung stehen. Welche solcher Möglichkeiten er wählt, hängt von seiner Welt- und Formanschauung ab. Mag er zunächst und bei der ersten Berührung noch so fremdartig und seltsam wirken, gelingt es ihm, unter den für ihn geltenden Voraussetzungen kraft seiner Ausdrucksmittel seine Gebilde wahrscheinlich zu machen, so hat er sein Spiel gewonnen.

Die Renaissance-Theorie hat die Eigenschaften der Invention vielfach erörtert. Sie verwandte für eine Anpassung der bildlichen Darstellung an den Inhalt den aus der antiken Rhetorik stammenden Begriff des »decorum«, der, zuerst von Leon Battista Alberti aufgegriffen, ganz in die Anschauung der Zeit übergeht. Als Bestandteil der »invenzione« wird das »decoro« zu einem Postulat für die künstlerische Vollgiltigkeit — neben der Anordnung »ordine« (Komposition). Man versteht darunter, daß die Darstellung dem gewählten Gegenstande angemessen, mit ihm in Einklang sei. Wie das gemeint war, wird aus Lodovico Dolces Traktat »L'Aretino« ersichtlich. Er kreidet es z. B. Dürer an, daß er als Deutscher die Mutter Gottes und die sie begleitenden heiligen Frauen wiederholt in deutscher Kleidung malte und es auch nicht unterließ, den Juden

deutsche Physiognomien nebst Schnurrbärten, Haartrachten und Modegewändern, wie sie bei den Deutschen Gebrauch sind, zu geben. Man stellte die Forderung eines gewissen Lokalkolorites bei den Historien und wollte nicht durch etwas das man in dieser Hinsicht als innere Widersprüche empfand, verletzt werden. Das wird von Dolce weiter ausgeführt, indem er sagt, daß auf die Nationalität, die Sitten, Gegenden, Zeitepochen Rücksicht zu nehmen sei. Bei Waffentaten Caesars oder Alexanders des Großen sei es unangemessen, wenn die Soldaten so bewaffnet gingen wie heute, den Mazedoniern müsse man andere Waffen geben als den Römern; eine moderne Schlacht wiederum müsse man anders anlegen als eine antike, und es sei lächerlich, Caesar mit einem türkischen Turban, mit einer modernen Kappe oder in venezianischer Tracht auftreten zu lassen. Da es immer auf den betreffenden Standpunkt ankommt, was man als einem Gegenstande angemessen oder als widerspruchsvoll ansehen will, so war der Begriff des decoro sehr dehnbar und vieldeutig. Eine kirchliche Anschauung begründete damit ihre orthodoxen Ansprüche an religiöse Schöpfungen. Rembrandt wurde mit einem von da hergeholten Rüstzeug von klassisch-akademischer Seite in dem was sein Eigenstes war, bekämpft.

Daß auch er bei seinen Erfindungen von Historien eine von bestimmten Voraussetzungen ausgehende Art von Lokalkolorit anstrebte und ihnen dadurch eine innere Wahrscheinlichkeit zu verleihen, ja seinen Lehrer Lastman darin zu überbieten trachtete, werden wir später näher auszuführen haben. Wie der Meister oder wie man doch unter seinem unmittelbaren Einfluß über die Konzeption von Historien dachte, berichtet uns Samuel van Hoogstraten, der um 1641 zu ihm in die Lehre trat, an der Stelle seines Lehrbuches, wo er von Unterhaltungen, die er mit Mitschülern über verschiedene künstlerische Dinge führte, erzählt. Im Verlauf eines Ateliergespräches, das die grundsätzliche Wiedergabe von Historien berührte, fragte er einmal seinen Genossen Furnerius, woraus man ersehen könne, ob eine Historie gut dargestellt sei, und dieser erwiderte: »aus der Kenntnis der Geschichte«. Das will sagen, daß der Künstler in deren Inhalt gründlich eingedrungen sein müsse, um ihn dem Beschauer entsprechend deutlich vor Augen zu führen, so daß dieser aus der Nachprüfung beurteilen könne, ob der Sinn richtig und gut getroffen sei.

Wir vermögen nicht der Auffassung Carl Neumanns [3]) beizutreten, daß es der Berechtigung entbehre, Rembrandts Werke nach einem gegenständlichen Prinzip einzuteilen, weil ihn ausschließlich die Ausdrucksmittel beschäftigten, weil die Probleme immer die gleichen seien, mögen auch Stoffe und Gegenstände wechseln. Ohne etwa einer rein gegenständlichen Betrachtung das Wort zu reden, möchten wir doch betonen, daß es durchaus nicht gleichgiltig ist, was für einen Stoff er

sich zur Bearbeitung vornimmt, daß in der Art der stofflichen Erfindung verschiedener Gegenstände je nach ihrem Charakter eine eigene Problematik liegt, daß insbesondere seine religiösen Darstellungen auch nach der spezifisch religiösen Seite zu begreifen und zu deuten sind, will man ihr Wesen ausschöpfen.

Wir nehmen dabei den Begriff Erfindung in dem weitesten Sinne, daß wir alles das was die Ausstattung des Gegenstandes mit geistig-seelischen Eigenschaften betrifft, einbeziehen. Es ist durchaus von Belang sich zu fragen, wie sich die Formung in jedem Fall auf das Gegenständliche in diesem ganzen Umfang einstellt, wie eins durch das andere bedingt erscheint, indem wir uns bewußt sind, daß alles auf ein psychisches Zentrum zurückgeht, in dem es als untrennbare Einheit ruht. Wie Rembrandt erfindet, ist — wie bei jedem Künstler — abhängig einerseits von seiner Anlage zu sehen und zu gestalten, andrerseits zu fühlen und innerlich zu erleben, hängt also eng mit seinem Persönlichsten zusammen. Da er bei seinen Historien im allgemeinen durch keinerlei gesellschaftliche Ansprüche und Rücksichtnahmen, bei den religiösen Werken nicht durch kirchliche Vorschriften gebunden war, so konnte er in voller Freiheit seinen Trieben folgen und sich in dem Werke so geben, wie es seiner Beziehung zu dem Stoff, seiner seelischen Verfassung und momentanen Stimmung entsprach. Auf ihn trifft vielleicht mehr als auf irgendjemanden der Satz Fromentins zu: »L' art de peindre est peut-être plus indiscret qu' aucun autre. C'est le témoignage indubitable de l' état moral du peintre au moment où il tenait la brosse....«

Sein starker Erfindungstrieb, der auf die Gestaltung von Historien drängte, entlud sich zum großen Teil in Zeichnungen, die mehr als irgend etwas die Unmittelbarkeit des schöpferischen Momentes wiedergeben. Die Überfülle von Einfällen wies auf eine meist rasche Niederschrift in dem zeugenden Augenblick. Aus einer Anzahl von Einfällen kristallisierte sich öfter ein in eine abgeschlossene Form gebrachtes Werk der Malerei oder Radierung. Aber eine Menge der Zeichnungen wollen als selbständige Werke gewertet werden. Ein Rubens, der eine ähnlich reiche Imagination besaß, der aber einem anderen Aufgabengebiete und einem bestimmten Bestellerkreise gegenüberstand, nahm sich einen Stab von Mitarbeitern, um die Fülle seiner Erfindungen zu verwirklichen und den an ihn gestellten Ansprüchen zu genügen. In Rembrandt war — wie in Dürer und Goya — immer der Graphiker lebendig, dessen Leidenschaft sich in der Griffelkunst auszuleben begehrte; das Zeichnen an sich und als Selbstzweck gewährte ihm höchste Befriedigung. Hier erprobte er die Ausdruckswerte, die ihm aus seiner Natur heraus als angemessen für die darzustellende Begebenheit erschienen, und suchte deren Sinn auf die knappeste Form zu bringen. Die Zeichnung ist das

eigentliche Wirkungsfeld für die Historie, während das Bildnis in ihr zurücktritt.

Nach alledem mag es sich rechtfertigen, wenn wir seine Werke teilweise nach inhaltlichen Kategorien betrachten und dem formalen ein stoffliches Einteilungsprinzip an die Seite stellen, wie es in den folgenden Abschnitten geschehen soll.

Drittes Kapitel

Künstlerische Anfänge. Überliefertes und Erschautes

Die Zeit der ersten künstlerischen Selbständigkeit Rembrandts in Leyden trägt den Charakter des Studiums und der Vorbereitung. Was ihm in dem Atelier Lastmans vor Augen getreten war, wurde ihm nicht zur Richtschnur für seine nächste Tätigkeit. Indem er möglichst von dem was er dort gesehen und erfahren, Abstand nimmt, sucht er sich mit eigenen Augen die Welt der Erscheinungen neu zu erobern. Bildnisse, figurale und physiognomische Studien, bei denen er unmittelbar aus der Natur schöpft, stehen der Zahl nach voran, während Historien und Kompositionen dahinter zurücktreten. Für Art und Entwicklung seiner Kunst war es nicht ohne Belang, daß er von vornherein seine Kraft in gleichem Maße auf Malerei und Radierung verteilte. Pinsel und Nadel arbeiten in stetiger Wechselwirkung und kreisen um die gleichen Probleme. An der Hand von Datierungen können wir heute seine Gemälde weiter — bis 1626 —[1]) zurückverfolgen als die Radierungen, unter denen sich als frühestes Datum 1628 findet, — was jedoch nicht besagen will, daß dieses als Anfangstermin für die Radierversuche in Betracht kommt; vielmehr zeigen die Blätter des Jahres 1628 schon eine solche technische Beherrschung, daß sie vorausgehende Bemühungen wahrscheinlich machen. Für jemanden, der von Lastmans leicht aufgezogener Fabelwelt herkommt, haben seine ersten Erzeugnisse etwas in vieler Hinsicht Gegensätzliches. Wir finden etwas Schwerflüssiges, Mühseliges, Derbes, ja Mürrisches und Freudloses. Sie enthalten nichts weder aus klassischen Vorbildern noch aus der Natur geschöpftes Schönes, nichts Anziehendes, Liebliches, den Sinnen Schmeichelndes. Man meint es ihnen anzusehen, welche Arbeit es ihn kostete, wie er unausgesetzt darum rang, auf Grund selbständiger Beobachtungen des ihm in der Natur charakteristisch und wesentlich Erscheinenden sich eine seiner persönlichen Sehbegabung gemäße Formensprache anzulernen. Probleme bestimmter Art stehen dabei für seine Umsetzung von Natureindrücken im Mittelpunkte des Interesses.

Mit seinen Bemühungen knüpft er an eine damals allgemein verbreitete europäische Erscheinung an, die von Italien ihren Ausgang nahm: den »Naturalismus« Caravaggios, wie er schon von den Zeit-

genossen genannt wurde. Erregte dieser bei allen, die sich zu klassisch-konservativen Ansichten bekannten, Widerspruch, weil er sich über das was die Renaissance und die auf ihr sich aufbauende Theorie unter dem »decoro« verstand, hinwegsetzte und weil man vermißte, was als ein Haupterfordernis künstlerischer Betätigung angesehen wurde: das Wählen unter den Naturgegenständen mit Rücksicht auf eine als vollwertig geltende Schönheit, das Schaffen nach einem Apriori, das Raffael einmal als »certa idea« bezeichnet hat, so gewann er doch wegen seiner neuen positiven Eigenschaften und, da er jedenfalls einem Drange der Zeit entgegenkam, rasch einen weitreichenden Einfluß. Als Symptome des Caravaggiesken Naturalismus hat der auf einem ganz anderen, dem klassischen Standpunkt stehende Kunstschriftsteller Bellori besonders folgende bezeichnet: »Nachahmung des Häßlichen und Mißgestalteten; Bevorzugung brüchiger, bröckliger, ruinöser Gegenstände; bei der Wiedergabe menschlicher Körper Gefallen an Runzeligem und leiblichen Entstellungen«. Was hier ein Gegner der Richtung vorbringt, darf als tatsächlich richtig beobachtet gelten, wenn es auch in einem tadelnden Sinn angeführt ist. Wir können den Nachdruck darauf legen, daß unter Hintansetzung eines vorgefaßten Ideals eine neue Einstellung auf das Individuell-Charakteristische, Kräftig-Naturwahre, Packend-Drastische, Derb-Sinnliche erfolgte, die auch den gemeinhin als häßlich angesehenen Eigenschaften der Wirklichkeit für die Kunst ein Daseinsrecht einräumte. Aber nicht nur in bezug auf Formgebung und Ausdrucksbezeichnung brachte der Caravaggieske Naturalismus Neuerungen, sondern er wirkte zu seiner Zeit ebenso revolutionär durch seine malerische Haltung und die Art der Beleuchtung, das Helldunkel. Dieses Chiaroscuro ist indessen durchaus nicht ein im eigentlichen Sinne naturalistisches Prinzip, denn es beruht nicht auf unmittelbaren, vor der Natur unter bestimmten Bedingungen gemachten Beobachtungen. Wenn Bellori die Beleuchtungsart als Kellerlicht bezeichnet hat und daraus ableitet, daß Caravaggio seine Modelle in einem dunklen Kellerraum, in den er ein grelles Licht einfallen ließ, aufgenommen habe, so ist das eine viel zu materialistische Erklärung, die sich nicht mit den für uns wahrnehmbaren Ergebnissen deckt. Das Tenebroso ist etwas Abstraktes und auf ein von Caravaggio erkorenes Ideal zurückzuführen. Er prägte es seinen Darstellungen auf, unabhängig von einer durch eine bestimmte natürliche Beleuchtung bewirkten Gegebenheit, indem er verschiedene Zwecke damit verfolgte, einesteils zu einer scharfen Herausarbeitung plastischer Formen, andernteils um einen gewollten Stimmungscharakter hervorzurufen. Mit einer kunsttechnischen verbindet sich eine psychologische Absicht; durch die Kontrastierung von Hell und Dunkel will er erregende Wirkungen auf das Gefühl ausüben, die sich in einer romantischen Sphäre bewegen. Technisch stand seine Behandlungsweise ihrem Ausgangspunkte nach in

einem prinzipiellen Gegensatze zu dem von den Venezianern in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ausgebildeten Impressionismus, der die Malfläche in kleinteilige Fleckengebilde und mit Akzentuierung verschiedenfarbiger Valeurs zerlegte, wenn er im Laufe der Zeit von ihnen auch manches für die Bereicherung seiner koloristischen Durcharbeitung übernahm. Abweichend von den Venezianern ist auch, daß er den Schauplatz bei seinen Historien fast ganz unterdrückt und davon nur das unbedingt Notwendige einbezieht. Er ist ausschließlich Figurenmaler und beschränkt sich auf ein kleines, die Gestalten umgebendes Stück Raum ohne jede detaillierende Ausführung. Dazu kommt eine Neigung für Stillebenhaftes, insoweit es in unmittelbarer Beziehung zu dem Figürlichen steht und zu seiner Charakterisierung beiträgt. Auf seinen Bildern ist nur selten eine Lichtquelle angebracht, die sich als Ursache der tatsächlich vorhandenen Beleuchtung ausweist. Nur ausnahmsweise kommt ein Beleuchtungskörper vor, z. B. eine Fackel auf dem Gemälde der sieben Sakramente in der Misericordiakirche von Neapel. Im allgemeinen hält er, ohne daß eine bestimmte Lichtquelle sichtbar gemacht und damit ein ursächlicher Zusammenhang zwischen einem Bewirkenden und einem Bewirkten hergestellt wird, an dem reinen abstrakten Helldunkel fest. Dagegen haben sich die Venezianer in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts um die Probleme einer Beleuchtung bei künstlichem Licht vielfach bemüht. Der spätere Tizian, Tintoretto, Jacopo Bassano haben an solchen Bestrebungen teilgenommen, Szenen unter die Wirkung von Kerzen- oder Fackellicht gestellt und mit den von ihnen ausgebildeten illusionistischen Mitteln zur Anschauung gebracht. Da sie gleichzeitig — anders als Caravaggio — dem Schauplatz, Innenraum und Landschaft, ein starkes Interesse zuwandten, so gingen sie darauf aus, die Ausstrahlungen von der Lichtquelle in den Raum, die dadurch entstehenden Reflexe, das Gewoge von Hell und Dunkel über eine weitere Umgebung hin in die Erscheinung treten zu lassen. Aber zu einer abschließenden Lösung dieser Aufgabe sind sie nicht gelangt; das Licht gleitet und vibriert nicht völlig überzeugend durch die Atmosphäre hin, sondern haftet und lagert vielmehr auf Körpern und Formen. Van Mander berichtet, daß Bassano sich als Maler von Nachtstücken besonders bekannt gemacht hat, und rühmt ihn wegen dieser Fähigkeit (Lehrgedicht fol. 32). Wir können auch beobachten, wie er Szenen aus der Passion, die „Beweinung Christi unter dem Kreuze" (Louvre) oder die „Grabtragung" (München und Wien) bei Fackellicht vor sich gehen läßt und dabei das Natürliche des nächtlichen Vorgangs mit der Romantik des Geheimnisvollen verschmilzt. Und wenn auf einem anderen Nachtstück, der „Anbetung der Hirten" in Wien, zwar kein Beleuchtungskörper vorhanden ist, aber das Christuskind mit dem von ihm ausgehenden Glanze, der nach allen Seiten ausstrahlt und

sich je nach der Entfernung verflüchtigt, wie ein solcher funktioniert, so unterscheidet sich das mit der Unbestimmtheit auflösender Faktoren prinzipiell von Caravaggios Darstellungsweise.

Helldunkel und Nachtstück waren zu Anfang des 17. Jahrhunderts Aufgaben, die allenthalben zu einer Art Modesache wurden. Dabei kreuzten sich venezianische und Caravaggieske Einflüsse in mannigfacher Art. In Venedig hat Adam Elsheimer grundlegende Anregungen für die Bearbeitung seiner künstlichen Lichteffekte erhalten, ehe er nach Rom kam und der Kunst Caravaggios nahetrat, und hat auch dort noch von seinen venezianischen Errungenschaften gezehrt. Auch bei Honthorst, der einer der eifrigsten Nachahmer Caravaggios wurde, seiner Gegenstände, seiner Formgebung, seiner Malweise, hat man daneben offenbar mit Einwirkungen von Venedig her zu rechnen, durch die seine Vorliebe für künstliches Licht weitere Nahrung erhielt.

Von größter Bedeutung war es, daß zu derselben Zeit, wo in Italien der Caravaggieske Naturalismus aufkam und nach Holland übertragen wurde, sich hier aus nationalen und lokalen Antrieben ein neues Verhältnis zu Natur und Wirklichkeit anbahnte, das durch Beobachtung und Studium der Umwelt in Figürlichem und Landschaftlichem unmittelbar bestimmt wurde, wobei es sowohl im Norden wie im Süden zugleich um eine Überwindung des herrschenden Manierismus ging. Sind ein Buytewech und Frans Hals, die das allverbreitete Tageslicht lieben, Bahnbrecher dieses bodenständigen Realismus, so wurde Honthorst einer der hauptsächlichen Vermittler des Chiaroscuro. Seine Spezialität waren Genreszenen von großem Format, bei denen durch Kerzenlicht grelle und sensationelle Effekte hervorgerufen wurden, die durch krasse Übertreibung und Roheit vielfach etwas Abstoßendes haben.

Entscheidend für die Bahn, die Rembrandt zu Anfang einschlug, wurde es, daß er sich nicht der von den Carracci her beeinflußten Kunstweise Lastmans hingab, wenn er auch manches von seinem Schulgut mit auf den Weg nahm und gelegentlich verwertete. In die national-holländische realistische Bewegung hineingeboren, ging er einerseits darauf aus, selbständig und mit eigenen Augen seine Beobachtungen in Umwelt und Wirklichkeit zu machen, andrerseits schloß er sich an den Caravaggiesken Helldunkelstil an. Auf welchen Wegen dieser zu ihm gelangte, ist müßig zu fragen, denn es gab in Holland genügend Möglichkeiten, sich mit ihm durch Werke sowohl der Malerei wie der Graphik bekannt zu machen. Etwas zu einseitig hat man Elsheimers Kunst als den für ihn in Betracht kommenden Bildungsfaktor in den Vordergrund geschoben. Auch andere Künstler, wie Honthorst, sind dabei zu berücksichtigen.

Durch die Vorliebe für das Individuell-Charakteristische erklärt es

sich, wenn von früh an greisenhafte Gestalten in der Phantasie des Jünglings einen breiten und bevorzugten Platz einnehmen, den sie bis ans Ende behaupten. Man hat das immer als etwas Besonderes an ihm hervorgehoben und schon Sandrart bemerkt darüber: »In Ausbildung alter Leute und derselben Haut und Haar zeigte er einen großen Fleiß, Geduld und Erfahrenheit, so daß sie dem einfältigen Leben ganz nahe kamen«. Aber die Greisendarstellung war auch aus den oben angeführten Gründen eine bevorzugte Aufgabe in dem Caravaggiesken Kunstkreis. Wie denn gleichzeitig sein Leydener Genosse, Jan Lievens, der sich mit ihm auf dieselben Dinge warf, dem Thema ein besonderes Interesse zuwandte, und die Verwandtschaft zwischen beiden geht in manchen Fällen damals so weit, daß ihre Hände schwer voneinander geschieden werden können.

Eins seiner frühsten datierten Bilder, der Geldwechsler in Berlin (1627, B. 1), zeigt die Darstellung eines Greises bei künstlicher Beleuchtung, für den er vermutlich seinen Vater als Modell benutzte. Ein bebrillter Alter an seinem Arbeitstisch untersucht ein Geldstück, das er mit der rechten Hand gegen die Augen führt, während er es mit der von der Linken gehaltenen Kerze so beleuchtet, daß der Lichtschein gegen den Beschauer hin abgeblendet und ganz auf den Kopf gesammelt wird; auf dem Tische Folianten, Akten, Münzen und allerhand Scharteken in einem wirren Durcheinander. Der Gegenstand als solcher ist seit der Zeit des Massys in den Niederlanden heimisch, hat aber durch die Art der Problematik eine ganz neue Wendung erhalten. Ebenso wie auf Honthorsts großfigurigen Genregemälden wird hier in kleinstem Format ein Lichteffekt zum Interessezentrum für die malerische Wiedergabe gemacht. Daß ihm irgendetwas in der Art des Utrechter Meisters im Sinne lag, kann gewiß nicht zweifelhaft sein. Ein Greis in Verbindung mit Stilleben und Helldunkel, das ist ein Thema, das er mit verschiedener Motivierung und wechselnder gegenständlicher Fassung in Angriff nimmt. Dabei erscheint das Modell bald bildnismäßig aufgefaßt, bald unter der Form einer biblischen oder legendarischen Figur oder aber als Mittelpunkt einer genrehaften Szene.

Besonders häufig tritt ein Alter in Werken dieser Zeit in der Gestalt des Apostels Paulus auf, der in der Rolle des Gelehrten und Denkers, der bei seiner schriftstellerischen Arbeit begriffen ist, dargestellt wird. Das kleine Stuttgarter Gemälde Paulus im Gefängnis (B. 2), in demselben Jahre wie der Geldwechsler entstanden, erhält durch das reiche stillebenhafte Beiwerk wie dieser einen genrehaften Charakter. Ein Buch und Papier auf dem Schoße, den Kopf auf die Rechte gestützt, ist der Apostel in ruhiges Sinnen über das zu Schreibende versunken. Neben ihm das aus Folianten, einer Schärpe und dem in der Form eines großen Zweihänders gegebenen Schwertattribut bestehende Still-

leben. Requisiten für solche Arrangements hatte Rembrandt immer in seiner Umgebung, um sie bei Bedarf nach der Natur abmalen zu können, wie man aus dem ihn in seinem Leydener Atelier zeigenden Gemälde von Gerard Dou entnehmen kann. Durch das hohe Fenster der Zelle fällt Sonnenlicht, das auf der Wand hinter Paulus ein helles Stück herausschneidet, in dem der Schatten der Fenstergitter sichtbar wird. Ein von eigenen Beobachtungen ausgehender und mit minutiösen Kennzeichnungen rechnender Realismus tritt in allem hervor. Die Figur ist zweifellos am Modell studiert und nach dem Leben aufgenommen. Der Hintergrund des Raumes ist nicht zu völliger Klarheit und in einen organisch-tektonischen Zusammenhang gebracht. Rechts von der beleuchteten Mörtelwand sieht man noch eine Holztür mit Angel, darüber eine Ziegelmauer, ohne sich das Gefüge rekonstruieren zu können. Diese Unbekümmertheit um eine übersichtliche und leicht faßbare architektonische Gestaltung des Raumbildes im Gegensatze zu der sonstigen Einläßlichkeit seiner realistischen Bemühungen macht sich auf den meisten Bildern dieser Zeit bemerkbar. Von Anfang an schied sich sein Weg von dem seines Leydener Schülers Gerard Dou und anderer Kleinmeister darin, daß diese sich auf eine weitgehende Rationalisierung des Raumbildes einließen und in einer peniblen Detailarbeit nicht genug tun konnten. Das etwa zwei bis drei Jahre später anzusetzende lebensgroße Halbfigurenbild der Wiener Galerie Paulus am Schreibtisch (B. 35) zeigt ihn im Gefolge barocker Zeitströmungen. Gegenüber der nüchternen Starrheit der Stuttgarter Figur verrät sich in der abrupten Wendung des Körpers, in der Art, wie Kopf und Barthaar, die Falten des Gewandes, die Enden der bunten Schärpe, die Blätter des auf dem Tisch liegenden Buches in Schwingung gebracht sind, sich krümmen und schlängeln, ein Drang nach Bewegtheit. Diese wird von nun an einerseits ein bestimmender Faktor für die dekorative Organisierung der Bildfläche, andrerseits soll sie das Pathos seelischer Erregung aufweisen — hier der von seinen Visionen heimgesuchte und in dem leidenschaftlichen Augenblick der Eingebung sie für die Niederschrift seines Buches sammelnde Apostel —, was noch mit recht



10. Paulus. Wien.

äußerlichen Mitteln geschieht. Einige wesentliche koloristische Eigentümlichkeiten des Bildes seien angemerkt. Matte Farbtöne ohne kräftige Lokalfarben werden auf einen harmonischen Zusammenklang gestimmt. Das Inkarnat des Gesichtes ist — wie vielfach in den Greisenbildnissen der dreißiger Jahre — in einem starken, oft branstig wirkenden Rot gehalten und in Kontrast gesetzt zu dem weißen Haupthaar. Auf diesem und auf dem angrenzenden oberen Teile der Stirn sammelt sich das schärfste Licht.

Mit den Charaktergestalten in halber Figur schlägt Rembrandt ein in der Barockmalerei sehr beliebtes Thema an. Für das Aufkommen solcher Halbfigurenbilder macht Bellori geradezu den Caravaggio verantwortlich [2]). Während sie vorher noch wenig üblich gewesen seien, meint er, habe man sich zu ihren Gunsten unter Führung Caravaggios vielfach von der Historie abgewandt, beherrscht von der Neigung, sich möglichst an ein Modell anzulehnen und sich darauf zu stützen. Ihre Einführung wird also mit dem Auftreten der naturalistischen Tendenz in Zusammenhang gebracht; und wenn auch die persönliche Rolle Caravaggios dabei teilweise übertrieben sein mag, so trifft das letztere doch zweifellos zu. Die Anwendung der Bildform verbreitet sich mit dem Vordringen des Barocknaturalismus ebenfalls in den Niederlanden. Rembrandt folgt damit also einer herrschenden Gepflogenheit, und er gewinnt dieser Form im Laufe seiner Entwicklung gemäß seiner persönlichen Veranlagung und Phantasie neue und weit in die Tiefe dringende Ausdrucksmöglichkeiten ab.

Als eine Spezialität pflegt er daneben eine Art von Historien in kleinem Format mit einem Greis in ganzer Figur als Träger des Vorganges. Derartige Gegenstände sind: Jeremias über die Zerstörung von Jerusalem trauernd (1630, B. 39), Lesender Eremit (Louvre, 1630, B. 557), Petrus im Gefängnis (Brüssel, Prince de Rubempré de Mérode, 1631, B. 41), alles bekümmerte, schwermütige, grübelnde Menschen. Auf dem zuerst genannten repräsentativsten von den drei Bildern (früher Petersburg, Slg. Stroganoff) sitzt Jeremias in der Einsamkeit einer Höhle, deren Zugang sich von hinten links öffnet, den schmerzvoll gesenkten Kopf auf den linken Arm gestützt, vor einer gewaltigen Säule. Die Richtung des Körpers folgt energisch der einen Bilddiagonale, ein im 16. Jahrhundert in Italien ausgebildetes Kompositionsprinzip, das der Barock festgehalten und auf alle Gebiete, Figurenstück wie Landschaft, angewandt hat. In einem gewissen Kontrast zu der gedrückten Stimmung des Propheten steht die ihn umgebende Pracht: er ist aufs kostbarste gekleidet und sitzt auf einer purpurroten Sammetdecke mit besticktem Rand, die sich noch neben ihm ausbreitet; reich verzierte Goldgefäße geben dem Stilleben, das die gerettete Habe andeuten soll, seinen Glanz. Durch die Öffnung der Höhle sieht man weit im Hinter-

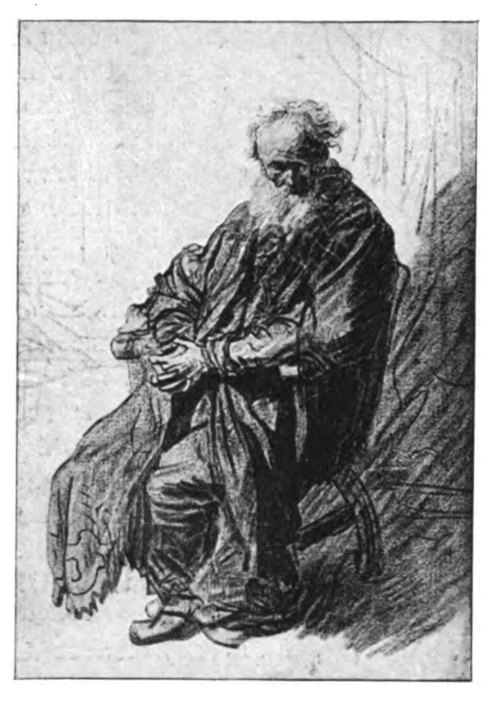
grunde die Flammen aus dem brennenden Jerusalem aufsteigen, erobernde Soldaten, fliehende Juden: ein kleines impressionistisches Fernbild. Die Pracht des Kostümlichen und des Stillebens mit der sorgfältigen Durchführung zielt darauf ab, solch einem kleinen Bild in seiner dekorativen Wirkung einen kleinodienhaften Charakter zu verleihen, es zu einem Bijou für einen verwöhnten Sammlergeschmack zu machen. Lag eine Neigung zu prunkvoller Ausstaffierung allgemein in dem Wesen des Barock, so fühlte Rembrandts Natur von Anfang an sich besonders dazu hingezogen. Aber mit wie anderen malerischen Ausdrucksmitteln geschieht das, als er es in Lastmans Atelier gesehen hatte. Wer das Bild nur aus einer Reproduktion in Schwarz und Weiß kennt, wird sich vor dem Original vielleicht etwas enttäuscht fühlen. Grell wirkt das durch die Öffnung der Höhle im Hintergrunde einfallende kanalisierte Licht, das wohl als Widerschein von der brennenden Stadt gedacht ist; ein scharfer dunkler Schlagschatten wird durch den Körper des Propheten auf die Säulenbasis geworfen.



11. Eremit. Louvre.

Das Tenebroso ebenso wie der Ausdruck des Kopfes hat etwas Outriertes. Wenn Rembrandt in dieser Darstellungsgruppe Greise auch unter dem Bilde von katholischen Heiligen und Einsiedlern vorführt: Lesender Eremit (Louvre), Radierung des knienden Hieronymus (b. 101), so war das gegenständlich in dem calvinistischen Holland nicht mehr etwas Unerhörtes; die Zeit bilderstürmerischer Gesinnung war vorüber; derartige Stoffe wurden lediglich wie Historien, ohne daß man an eine religiöse Bedeutung dachte, angesehen. Man kennt auch von Lastman einen lesenden Einsiedler (Freise, Abb. 7), der in einer Höhle mit Ausblick ins Freie sitzt, ähnlich wie Rembrandts Jeremias. Aber wie anders hat dieser seinen Eremiten im Louvre mit Ausdruck — wenn auch in übertriebener Form — gesättigt und das Helldunkel als Stimmungsfaktor ausgenutzt. Eine solche Auffassung hat er nun aber nicht nur aus sich selbst hervorgebracht. Ihm schwebten dafür offenbar Typen vor, die im Gefolge des Caravaggiesken Naturalismus für Asketen, Beter,

Andächtige in die gegenreformatorische Kunst ihren Einzug hielten. Gestalten wie der zerknirscht betende Petrus im Gefängnis (B. 41) und der in leidenschaftlicher Andacht mit aufwärts gerichtetem Haupte kniende Hieronymus der Radierung von 1632 haben dort ihre Vorbilder. Zur Bereicherung seines Typenschatzes und zur Erweiterung von Kenntnissen auf dem Gebiete religiöser Psychologie wandte er sich an solche Muster, wie sie in bezug auf Ausdrucksgehalt allein die katholische Kunst bot, und suchte das dann mit Blut von seinem Blute zu erfüllen.



12. Sitzender Greis. Rötel. Berlin.

Um derartigen Gestalten bei aller Poetisierung und Romantisierung den ihm wünschenswert erscheinenden Wahrheitsgehalt zu verleihen, betrieb er zur Vorbereitung die Studien am lebenden Modell. Als realistisches Seitenstück zu dem trauernden Jeremias ließe sich z. B. ein kleines Bild in Turin (1629. B. 8) anführen, wo er in ähnlicher Haltung einen schlafenden Alten mit den Zügen seines Vaters in genrehafter Umgebung dargestellt hat, dessen Kopf in dem linken, auf die Sessellehne sich stützenden Arme ruht, während die Richtung des Körpers der einen Bilddiagonale folgt. Bilden dort Prunkgeräte das Beiwerk, so hier ein Tonkrug und eine Feuerzange, die vor dem offenen Kaminfeuer am Boden stehen, eine an der Wand hängende Schnepfe. Neben dem kurzbärtigen Vater hat er mit Vorliebe einen Alten mit langem Bart als Modell benutzt und sein Antlitz einigen der Paulus-Darstellungen und anderen Gestalten zugrunde gelegt.

Einen Einblick in seine Modellstudien gewähren uns die Zeichnungen. Er erprobte in ihnen gewöhnlich Körperstellungen, Haltungen und Bewegungen; bloße Kopfzeichnungen finden sich in geringerer Zahl; er setzte Köpfe wohl gern prima vista auf die Leinwand oder grub sie ohne weitere Vorbereitung gleich in die Kupferplatte (wie offenbar bei den meisten Selbstbildnissen); mit besonderen Detailstudien nach einzelnen Gliedmaßen, Armen, Beinen, Händen, Füßen, hat er sich offenbar nicht befaßt. In seinem Verhältnis

zur Natur und ihrer Umsetzung in Bildwerte unterscheidet er sich grundsätzlich von den Romanen. Mit einer impressionistischen Veranlagung suchte er von vornherein eine Totalerscheinung als funktionellen Organismus zu erfassen. Eine hervorragende Stellung unter den wenigen erhaltenen Blättern dieser Jahre nehmen drei untereinander verwandte Rötelzeichnungen ein (HdG. 997, früher Heseltine, 1630; HdG. 1322, Haarlem, 1631; Berlin, Abb. 12): Modellstudien nach einem Greis in einem Armsessel, der jedesmal in einer anderen Haltung aufgenommen ist und öfter in ausgeführten Werken wiederkehrt. Die zupackende Treffsicherheit des Rembrandtschen Griffels tritt hier schon voll in die Erscheinung. Das Physiognomische wie das Körperliche ist bis in die Haltung der Hände mit Ausdruck gesättigt. Dem Rötel, den er nur in der Frühzeit — bis gegen die Mitte der dreißiger Jahre — anwendet, weiß er eine große Charakterisierungsenergie abzugewinnen. Die Erweiterung einer Bildnis- und Modellstudie zu einer Kompositionsstudie mag die in den Kreis der Paulus-Darstellungen gehörende Louvre-Zeichnung HdG. 613 (Abb. 13) veranschaulichen, an die sich die Radierung Bartsch 149 fast genau anschließt. Um auf dem Blatt einen Farben- und Helldunkeleffekt auszuprobieren, tritt zu dem Rötel noch schwarze Kreide und eine Höhung mit Weiß. Jene barocke Bewegtheit, von der wir gelegentlich des ähnlichen Wiener Paulus sprachen, ist hier schon in einen vorbereitenden Entwurf hineingelegt, bei dem es galt, Komposition und farbige Wirkung auszuwägen und festzustellen. Der Eremit des Louvre ist aus einer aufs sorgfältigste in einer Kombinierung von Feder, Rötel, Lavierung und weißer Höhung durchgeführten Weimarer Zeichnung (HdG. 521) mit einigen Veränderungen hervorgegangen. So eingehende und detaillierte Vorarbeiten finden sich nur in dieser frühen Zeit;



13. Paulus. Farbige Zeichnung. Louvre.

später begnügte er sich gewöhnlich mit andeutenden Skizzen, in denen er alles Wesentliche, worauf es ihm ankam, in großen Zügen markierte. In der breit skizzierenden Zeichenweise steht ihm am nächsten unter den Vorgängern Adam Elsheimer.

Die gemalten und radierten Bildnisse dieser frühen Zeit gehören zumeist in das Gebiet der Studien. Da er als junger Mann in einer Stadt wie Leyden jedenfalls mit Porträtaufträgen nicht viel zu rechnen hatte, so nahm er für seine Bildnisversuche sich selbst oder Angehörige seiner Familie und Umgebung zum Modell und konnte sich ungebunden dabei ganz auf das Künstlerisch-Problematische, das ihm als Ziel vorschwebte, verlegen. Daß er, aus dem Lastmanschen Atelier, einem Zentrum der Historienmalerei, kommend, sich gleich mit Leidenschaft dem Bildnis zuwandte, war durchaus nichts Selbstverständliches, da ja von Lastman und Romanisten seines Schlages das Porträt vernachlässigt wurde und ihm von dieser Seite eine besondere Anregung und Belehrung dafür kaum zuteil geworden sein wird. Eine persönliche Neigung zog ihn von vornherein zu dem Bildnismäßigen hin, das bis zuletzt einen beherrschenden Platz in seinem Schaffen einnimmt. Was er sich dabei für sein Leben als besondere Aufgabe erkor, dafür hat er schon jetzt den Grund gelegt und Versuche, die er experimentierend anstellte, später zu voller Reife gebracht. Wie er das in Angriff nahm, das unterschied sich von allem, was damals in der holländischen Porträtkunst und in der Umgebung, in der er gelebt hatte, üblich war. Ein Hauptproblem wurde für ihn die Anwendung des Helldunkels auf die Bildnisdarstellung.

Fassen wir etwa unter den Selbstporträts das in Kassel (1627/28, B. 11) und das im Haag (1629, B. 16) ins Auge, so sehen wir, wie eine besondere Art von Beleuchtung beide Male die Hauptsache für die eigentliche malerische Aufgabe bildet. Das Gesicht wird in verschiedene, teils scharf belichtete, teils dunkel gehaltene Partien zerlegt, in den Schattengebieten hier und da ein Halblicht aufgesetzt. Das ist nicht aus einer reinen Naturbeobachtung geschöpft, sondern ein vorgefaßtes Prinzip, das auf Modelle in verschiedenen Situationen angewandt wird. Daß er dieses Prinzip aus der großen, von Italien ausgehenden Chiaroscuro-Strömung aufgriff, kann nicht zweifelhaft sein — gleichgiltig welche unmittelbaren Quellen ihm zur Verfügung standen: italienische selbst oder holländische und flämische Übertragungen. Im Gefolge Caravaggios, bei Malern wie Borgianni, Orazio Gentileschi oder auch bei dem jungen Guercino, hat sich die harte Plastik der Oberflächen — zum Teil unter Hinzutreten venezianischen Einflusses — erweicht, so daß das Chiaroscuro mehr Schmelz empfängt und in einer morbidezza aufgeht. In diesen Entwicklungszug fügt sich Rembrandts Arbeitsweise ein, und man kann sich überzeugen, wie verwandt sich

z. B. neben Köpfen aus der ersten Stilperiode Guercinos mancher der seinigen ausnimmt. Mit dem auf unmittelbare Naturbeobachtung zurückgehenden imitativen Element verbindet sich die Helldunkelbehandlung als dekoratives Element. Das zeigt sich auch schon auf einer vorbereitenden Studie, wie der Londoner lavierten Federzeichnung mit dem eigenen Bildnis (HdG. 895), die dem Haager und verschiedenen radierten Selbstporträts nahekommt, wo die eine Gesichtshälfte ihrer ganzen Ausdehnung nach wie nach einer feststehenden Formel in Schatten gehüllt ist. Das Helldunkel ist also nicht in jedem Fall Ergebnis einer neuen selbständigen Beobachtung, sondern wird dem eigens Beobachteten als prästabiliertes malerisches Ausdrucksmittel zugesetzt. Er hat es sich ohne unmittelbare Schulüberlieferung mit einem Akt freier Wahl unter den Bildungsmitteln, die in seinen Gesichtskreis traten, angeeignet.



14. Selbstbildnis. Haag.

Schloß er sich mit der Aufnahme des Chiaroscuro und Tenebroso einer allgemein europäischen Mode an, so war anderes tief in dem national-holländischen Realismus und eben um sich greifenden Impressionismus verwurzelt. Dahin gehören Versuche, Momentanes und Kursorisches durch eine besondere Art von Pinseltechnik in ein möglichst frappierendes Anschauungsbild zu fassen. Das Selbstbildnis mit dem lachenden Gesicht im Haag (B. 12) zeigt die ersten Ansätze, mit Hilfe frei und locker nebeneinandergesetzter Farbenflecke die Augenblickswirkung auf impressionistischem Wege festzulegen. An Brouwer erinnert ein anderes etwa gleichzeitig gemaltes Selbstbildnis (B. 15) mit eng zusammengekniffenen Augen und breitverzogenem feixendem Munde. Daß eine solche Darstellungsart sich aus der gleichen Umwelt herleitet wie die Kunst eines Frans Hals und Brouwer, bedarf keiner besonderen Begründung. Er hat später auch für Brouwer trotz der Gegensätzlichkeit ihrer Naturen eine Bewunderung an den Tag gelegt, indem er eine verhältnismäßig große Anzahl seiner Werke in sein Haus aufnahm. Umfänglicher als in Malereien offenbart sich uns das Studium des Momentanen und Kursorischen in Bildnisradierungen, wo er namentlich physiognomische Beobachtungen wechselnder Gemütszustände an dem eigenen Antlitz mit einer rapiden, skizzenhaft impressionistischen Zeichentechnik auf die Platte setzte. Wie er das ganze Bereich menschlicher Empfindungen, vom Trüben und Mürrischen bis zum Heiteren und Ausgelassenen, zu durchmessen und sich seinen Zeichen-

mitteln zu unterwerfen trachtet, das erinnert an Leonardos Bestrebungen auf dem Gebiete der Physiognomik, wie sie in dessen sogenannten Karrikaturen und anderen Versuchen zutage treten. Manches ist wohl nur um der Absicht willen entstanden, irgendeinen als charakteristisch aufgefaßten, mehr oder weniger außergewöhnlichen Gesichtszug sich durch eine graphische Umsetzung zu eigen zu machen. So erzog er sich von früh an zu der Beherrschung des Gefühlslebens in einem wohl einzig dastehendem Umfange. Wie einseitig wirkt dagegen, was ein Frans Hals aus der menschlichen Natur herauslas. Schon in der ersten Jugend findet man bei Rembrandt nicht dieses freie Sichgehenlassen, das Beherrschtsein der ganzen Stimmung von einer hemmungslosen Augenblickslaune. Nur selten gibt es heitere Ergüsse, und auch sie kommen nicht ganz rein heraus. Die meisten Bildnisse der Leydener Frühzeit, voran die der eigenen Person, haben etwas Schweres, Tristes, Moroses. Verschiedene Nuancen seelischer Verwickeltheiten, Bedrückungen und Hintergründigkeiten melden sich hier und dort auf den Gesichtern wie Vorzeichen, die ahnen lassen, was später aus solchen Keimen hervorgehen sollte.

Das Bildnis war nach verschiedenen Seiten in gegenständlicher und malerischer Hinsicht ein Versuchsfeld für ihn. Es wurde ihm zur Gewohnheit, seine Modelle ebenso wie sich selbst mit Kostümstücken aus dem Vorrat von Atelierrequisiten, den er sich schon damals angelegt hatte, je nach der jedesmal beabsichtigten Wirkung von Kolorit und Stimmung auszustaffieren. Das entsprach einerseits gewissen mit seiner Natur verhafteten romantischen Neigungen, die ihn auf das Seltsame, Außergewöhnliche, Prächtige, Kostbare wiesen, andrerseits förderte er auf diesem Wege malerische Aufgaben, die ihm von Anfang an am Herzen lagen und als Ideal vorschwebten. Was an Kombinationen von Stoffen, Rüstungsstücken und sonstigen Dingen am Modell ausprobiert und dem Gedächtnis eingeprägt war, das konnte jederzeit für die Historien wieder genützt und verwertet werden. Eine besondere Vorliebe hatte er für den blitzenden Glanz von Metallen. So hat er sich auf dem barhäuptigen Haager Porträt einen Stahlkragen umgelegt, der sich zwischen den stumpfen Ton des Rockes und das blendende Weiß des Hemdkragens schiebt, und dieser Stahlkragen ist einer der häufigsten Bestandteile auf den frühen Bildnissen. Goldene Ketten mit Anhänger prallen leuchtend auf weich gefältelte orientalische Schals. Auf den Zuschnitt der Kostümierung hat er von Anfang an viel Sorgfalt verwandt. Eigenem Entwurf darf gewiß das schon jetzt auftretende, von ihm so sehr bevorzugte und für ihn bezeichnende Barett mit keck in die Höhe strebender Feder zugeschrieben werden, das sich mit seinem weichen Stoffe je nach Bedarf in verschiedene Formen biegen und winden ließ und stellenweise mit einer Kette besetzt wurde. Er trägt es auf dem

Selbstporträt von 1629 (B. 18); zuweilen hat er den Vater damit bekleidet und ihn auf einigen Bildern in ähnlicher Weise — auch mit dem Stahlkragen — ausgerüstet wie sich selbst. Hier liegen die Anfänge jener Kostüm- oder Phantasiebildnisse, mit denen wir uns später noch eingehender zu beschäftigen haben werden.

Wenden wir uns zu den Historien, so begegnen uns einerseits die gleichen Symptome, die wir schon bei den Bildnisgattungen bemerkten, andrerseits stellte dieser Gegenstand seine besonderen Ansprüche und gewährt am besten Einblick in das was ein Künstler aus der Überlieferung entnommen und was er Eigenem zu verdanken hat. Auf die Historie waren ja all die Methoden und Regeln zugeschnitten, die sich seit der Renaissance ausgebildet, weitervererbt und einen internationalen Geltungsbereich verschafft hatten. Was daran lehrbar und übertragbar war, das wurde in den Ateliers dem Schüler beigebracht und bekannt gegeben, und davon ging auch die Unterweisung der niederländischen Romanisten und Manieristen aus. Wenn Rembrandt den Unterricht zweier Romfahrer genossen hatte, so war es selbstverständlich, daß er mit diesem Bildungsgut vertraut war, und es fragt sich nun, wie er damit umging und wie er es mit seinen eigenen Beobachtungen vereinigte.



15. Tobias und seine Frau. Moskau.

Das vor nicht langer Zeit aufgetauchte Moskauer Bild Tobias und seine Frau mit der Ziege (Valentiner W. G. 2), das als früheste bisher bekanntgewordene Datierung die Jahreszahl 1626 trägt, vermag uns schon über eine gewisse Stellungnahme Aufschluß zu geben. Es verrät zunächst einmal eine entschiedene Anwendung des naturalistischen Prinzips auf die Historie. Kennzeichnend ist das Bestreben, bei

der Szene den Verfall und das durch die Armut Heruntergekommene an Behausung und Menschen möglichst handgreiflich vor Augen zu führen: zerbrochen das Glas der Fensterscheibe und der Korbsessel, zerlöchert und zerfetzt das Spuren einstiger Pracht tragende Kostüm und die Fußbekleidung des alten Tobias. Das ist dieselbe Neigung, Ruinöses, Zerschlissenes, Löcheriges möglichst augenfällig hervorzukehren, wie es Bellori als eine besondere Eigentümlichkeit des Caravaggiesken Naturalismus hinstellt. Zahlreicher Hausrat ist in dem Zimmer angehäuft und mit sachlicher Ausführlichkeit wiedergegeben. In den Figuren ist eine ungeheure elementare, man kann wohl sagen wilde und ungeschlachte Ausdruckskraft gesammelt, die das Werk bei allen ihm anhaftenden Schwächen schon als etwas Außergewöhnliches erscheinen läßt und den jungen Meister auf einem von der glatten und eleganteren Formgebung Lastmans beträchtlich abweichenden Wege zeigt [3]. Eine ähnliche Beziehung zu dem Caravaggismus verrät das von Kurt Bauch unlängst veröffentlichte Gemälde in Rußland »Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel«, das um dieselbe Zeit entstanden sein muß. Bezeichnend dafür ist schon, daß er den in der Caravaggio-Schule so beliebten Typus des Halbfigurenbildes wählte und daß die Platte des Tisches, an dem zwei Hauptfiguren der Wechsler sitzen, fast mit dem unteren Bildrande abschließt [4]. Der eine dieser beiden, der einen Beutel auf dem Tische mit der Hand zusammenkrampft und die Züge von Rembrandts Vater trägt, wendet den Kopf entsetzt zu Christus zurück, der über ihm die Geißel schwingt. Weiter hinten rechts reißt ein Bärtiger, der sein Gesicht mit den Händen zu decken sucht, den Mund weit auf, so daß die Zähne sichtbar werden. Rembrandt macht hier von seinen mimischen und physiognomischen Studien im Historienbilde Gebrauch und sucht die Gemütsbewegungen höchst drastisch, wenn auch mit starken und widerlichen Übertreibungen, auszuprägen. Das bis zum Karikierten gehende Elementare kennzeichnet Rembrandts Jugendstil und seine von Lastman völlig abweichende Ausdrucksweise.

Eine Hauptfrage für den Schöpfer von mehrfigurigen Historien ist die Organisierung der Massen, die Regie der Szene. Dafür hatten sich — nach Durchbrechung des reinen Hochrenaissance-Schemas einer zentralen und symmetrischen Anlage — einige Typen von grundlegender Bedeutung herausgebildet, die immer wieder Verwendung fanden und aus dem Manierismus in den Barock übergingen. Das Neue der Barockmalerei liegt nicht so sehr in dem Aufkommen neuer Kompositionsmittel als darin, daß ein neuer Ausdruckswille sich vorhandener und überkommener bemächtigt und sich ihrer zur Hervorbringung andersartiger optischer und gefühlsmäßiger Wirkungen bedient. So sehen wir denn auch Rembrandt hier und da mit einer Kompositionsweise schalten, die

er sich als Bildungsgut angeeignet hat. Das Prinzip zweier sich kreuzender Raumdiagonalen ist es, nach dem er das Tobiasbild angeordnet hat, die eine durch den sitzenden Mann mit dem Hündchen neben ihm, die andere durch die stehende Frau markiert. Dieses Prinzip kehrt bei ihm in verschiedenen Variationen wieder, wobei entweder die beiden Diagonalen ganz oder nahezu gleichwertig behandelt werden, oder aber die eine eine besondere Betonung erhält, so daß sie den Eindruck beherrscht. Es handelt sich dabei um ein Spiel von Bewegung und Gegenbewegung, das je nach Bedarf in wechselnden Stärkegraden durchgeführt wird. Eine diagonale Hauptachse finden wir ausgeprägt in dem Berliner Simson-Bilde von 1628 (B. 6), wo sie durch den Körper des im Schoße Dalilas schlafenden Simson zu dem Kopfe des von hinten vorbrechenden Philisters emporsteigt, während die schwächer begleitende Gegenbewegung in dem Körper der Frau und dem sich anschließenden Vorhang ihren Richtungszug hat. Eine ähnliche Anlage zeigt das aus mehr Figuren sich zusammensetzende winzige Bildchen »Petrus unter den Knechten des Hohenpriesters« aus demselben Jahre (B. 5), wo sich die Hauptlinie von dem Wachtfeuer links unten zu dem Kopfe des phantastisch gekleideten Kriegers aufstaffelt.

Sind dieselben Kompositionsprinzipien allgemein im Norden wie im Süden in Umlauf gewesen, so scheint uns ein kleines Bild in besonders engem Zusammenhang mit dem romanischen Naturalismus, der sich an den Namen Caravaggios knüpft, zu stehen. Der Christus an der Martersäule (Wien, von Auspitz, B. 540) ist ein Chiaroscuro mit vorherrschendem Dunkel und scharf gegeneinander absetzenden Licht- und Schattenpartien, dem man seine Caravaggieske Abkunft ohne weiteres ansieht und bei dem man wohl eher auf eine italienisch-spanische als eine holländische Ahnenreihe schließen könnte. Auch die ganz einfache schwere Steinarchitektur mit Säulen und Stufenpodest und der in monumentaler Pose links im Hintergrunde sichtbare Wächter darf als Lehngut aus romanischem Kunstbereich angesprochen werden. Der vor Christus ausgebreitete Haufe von Rüstungsstücken und Marterwerkzeugen bezeugt wieder Rembrandts Gefallen an dem Stillebenhaften, das in der biblischen Historie seinen Platz erhält. Gewiß ist das kein erfreuliches und anziehendes Werk — der Christuskopf von einem seltsam wilden Ausdruck — aber aufschlußreich für den Umschau haltenden Geist des jungen Künstlers.

Neben eine solche Caravaggieske Erfindung mit abstraktem Chiaroscuro treten andere Kompositionen, wo eine oder mehr künstliche Lichtquellen sichtbar gemacht und darauf begründete koloristische Wirkungen beabsichtigt werden. Dabei knüpft er denn mehr an die venezianische Richtung an, wie sie durch Jacopo Bassano vertreten und durch Elsheimer weitergeführt wurde, verwertet dabei aber Beobach-



tungen und Entdeckungen, die er dem eigenen Auge verdankt. In diese Kategorie gehört das schon erwähnte kleine, auf Kupfer gemalte Bild, gewöhnlich Petrus unter den Knechten des Hohenpriesters benannt (1628, B. 5). In Hofstede de Groots Verzeichnis ist es als »Soldaten am Wachtfeuer« aufgenommen, weil es keine sicheren Anhaltspunkte für jene biblische Deutung gibt, während doch wohl anzunehmen ist, daß es sich nicht um eine bloße genrehafte Darstellung — was für den damaligen Rembrandt ungewöhnlich wäre — sondern um eine bestimmte Historie handelt. Eine Anzahl von Männern, zum Teil in kriegerischer Tracht, bei einem Feuer, das, selbst nicht sichtbar, nur seine Ausstrahlungen und Reflexwirkungen auf die Gruppe wahrnehmen läßt, einer schlafend, andere im Gespräche miteinander; links im Hintergrunde in kleinstem Format vier Krieger bei einem Kerzenlicht. Das grundlegende Beleuchtungsproblem ist hier: die durch die beiden Lichtquellen bewirkten Effekte möglichst den natürlich gegebenen Bedingungen gemäß auszumalen. Er führt das Hauptlicht durch die vordere Gruppe hindurch, so daß die am Boden sitzende Petrus-Gestalt das Helligkeitszentrum bildet, während die Lichtbahn hinter der vorn am Bildrande sitzenden Rückenfigur vorbeistreicht, so daß sie einen silhouettenhaften Ausschnitt umschreibt, und läßt es dann in der durch die kompositionelle Anlage akzentuierten Diagonale aufwärts steigen über den Mann mit Barett, dessen Kopf den Selbstbildnissen ähnelt, bis zu dem Gerüsteten, dessen phantastisch-grotesker Aufputz einen karnevalistischen Anstrich trägt. Eine zweite Diagonale schwächer betont durch die Körperrichtung des Mannes mit dem Barett. Einen an sich schon großartigen Anlauf, die Wirkung künstlichen Lichtes als Stimmungsfaktor bei einem religiösen Vorgang auszuwerten, nimmt er in dem Emmaus-Mahle des Musée André (B. 9). Auch hier zwei Lichtquellen. Die eine, durch die Silhouette Christi überschnitten, wirft einen hellen Schein auf die hinter ihm liegende Wand, so daß er wie von einer Aureole umklärt erscheint. Im dunklen Hintergrunde des Gemaches ein Küchenfeuer, an dem sich eine Magd zu schaffen macht. Wieder die Schrägenkreuzung, in der einen Richtung durch den vorn knieenden Apostel und den Körper Christi betont, in der anderen dem zweiten Apostel folgend. Wirkt auch, was der Gestalt Christi etwas Übermenschlich-Hoheitsvolles zu verleihen bestimmt ist, das zurückgeworfen Aufgereckte des Oberkörpers, übertrieben und herrscht im ganzen das Outrierte vor, so geht doch ein starker Eindruck von der Szene aus. Unverkennbar ist die Absicht, mit Hilfe des Lichtes die mysteriöse Weihe des Aktes zu steigern. Hält man unter Werken aus Rembrandts Bildungskreis Umschau, wo eine ähnliche Lichtbehandlung vorkommt, so steht einem solchen Versuch in künstlerisch-technischer Hinsicht ein Bild wie Elsheimers »Philemon und Baucis« (Dresden) beson-

ders nahe. Hier ist das Götterpaar Jupiter und Merkur durch das künstliche Licht in Wirkung gesetzt; dem Emmaus eigens verwandt dadurch, daß Jupiter mit seinem silhouettenhaften Profil eine ähnliche Stellung einnimmt wie dort Christus, während auch der zweite schwächere Lichtglanz nicht fehlt und an der Gestalt des Philemon haftet. Zugleich läßt ein Vergleich der beiden Werke aber auch die Gegensätzlichkeit der Auffassung erkennen: bei Elsheimer alles zierlich, zartbesaitet,



16. Christus in Emmaus. Paris, Musée André.

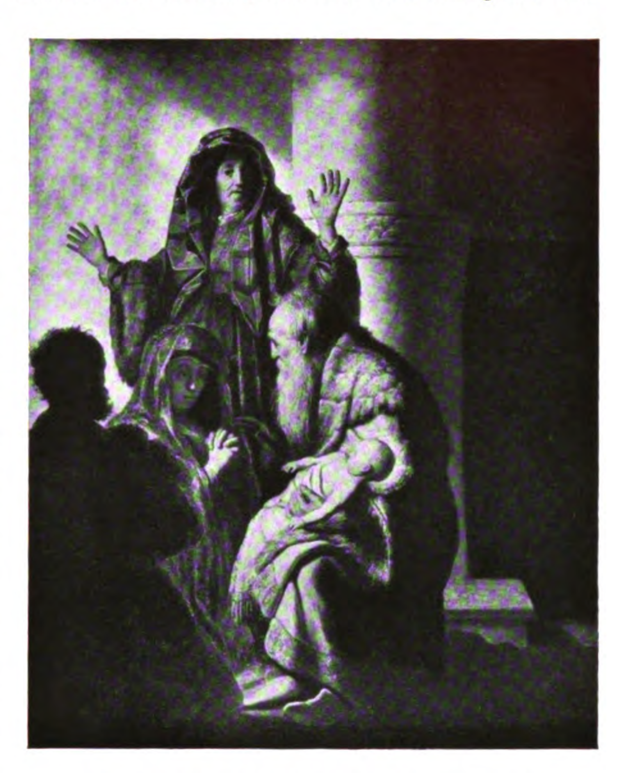
novellistisch, dem kleinen Format völlig angemessen, Rembrandt innerhalb der kleinen Dimension dem Groß-Geheimnisvollen, Barock-Gewaltigen zustrebend.

Daß bei alledem was in dieser Gärungsperiode auf ihn einstürmte und womit er sich auseinanderzusetzen trachtete, auch Lastmans Anregungen weiterwirkten, namentlich wenn er sich vielfigurigen Kompositionen zuwandte, entnehmen wir einem erst vor kurzem bekannt gewordenen Bildchen David mit dem Haupte Goliaths vor Saul (Amsterdam, Goudstikker, Valentiner W. G. 1). Man braucht nur ein

Gemälde seines Lehrers wie das bei Freise abgebildete »Laban verlangt von Rahel die entwendeten Idole zurück« damit zu vergleichen, um sich zu überzeugen, daß ihm etwas Ähnliches vorschwebte — aber wie ganz anders hat er das gefaßt; aus der geleckten und gespreizten Eleganz ist etwas Urwüchsiges, Naturhaftes, Knorriges, zum Teil Groteskes und Burleskes geworden. Und mit welcher Genialität ist das wie eine skizzenhafte Improvisation stellenweise mit einer spritzigen Farbengebung hingeworfen, wie gut disponiert in den Massen, wie reich an Einfällen — und schon ganz aus einer farbigen Vision heraus erfunden. Auch zu einem erst kürzlich von W. Martin in Dublin, Trinity College, entdeckten Lastmanschen Bilde »Coriolan empfängt die Abgesandten« (1622 datiert) findet man Berührungspunkte in Einzelheiten. So begegnet man dort dem ähnlich wie bei Rembrandt die Rechte auf die Hüfte stützenden Reiter, aber von vorn gesehen und in der Tiefe des Grundes. Entlehnungen einzelner Motive sind ja bei Rembrandt keine Seltenheit. Mit dem Goudstikkerschen Bildchen hat manche Züge gemein die auch erst unlängst aufgetauchte weit umfangreichere biblische Szene, deren Inhalt noch nicht gedeutet werden kann, zuerst von Hofstede de Groot (Burlington Magazine, März 1924) veröffentlicht, jetzt in der Sammlung Chabot in Holland befindlich. Entbehrt das kleinere Stück nicht gewisser Reize, so machen sich in dem großen Format die unangenehmen Seiten, das Protzige, das Aufdringlich-Materialistische in der Stoffbezeichnung, das Outrierte des Mienenspiels besonders breit. Auf beiden Werken hat Rembrandt sein Selbstbildnis in voller Frontstellung im Hintergrunde angebracht. Das große, ausführlich behandelte Waffenstilleben links vorn erinnert an das auf dem »Christus an der Martersäule« in der Sammlung von Auspitz. Die Hauptfiguren sind in modellhafter Pose steif nebeneinander gestellt; es geht kein einheitlicher Zug durch die Komposition. In der Farbengebung tritt stellenweise dieselbe breit hinstreichende Art wie bei dem Goudstikkerschen Bild zutage; dieselben bläulichen Töne rechts in der Hintergrundszenerie, die an Lastmansche Baulichkeiten erinnert; Falten und Runzeln mit offener Pinselführung in die Gesichter eingeschrieben. Einer unerfreulichen Buntheit ist noch nicht durch ein sicheres koloristisches Gefühl Halt geboten. Solche ein figürliches Massenaufgebot enthaltenden und im Freien spielenden Darstellungen bilden aber eine Ausnahme unter den frühen Historien.

Wie er seine Kompositionsmittel in Zucht zu nehmen und durch Anschluß an traditionelle Schemata abzuklären bemüht ist, offenbart eines der reizvollsten Bilder der Leydener Zeit die Darstellung im Tempel in der Hamburger Kunsthalle (um 1628, B. 7). Die Dreifigurengruppe des knienden Simeon mit dem Kinde, der knienden Maria und der stehenden Hanna ist in eine spitzwinklige Dreieckskomposition

nach Renaissanceart zusammengefaßt, während der an die linke Ecke gedrängte Josef in barocker Art eine Stoßkraft in schräger Tiefenrichtung gegen diese Gruppe entfaltet. Zwischen beiden Massen fällt das natürliche Licht durch das Fenster in den Raum, sammelt sich auf dem Kinde und reflektiert von dort auf die nächste Umgebung, während Josef als dunkle Silhouette erscheint. Die auf eine gewisse Monumentalität hin angelegte Gestalt der Hanna, die mit den klangvoll ausgebreiteten Armen das mysteriöse Ereignis, das sich unter ihr abspielt, begleitet, ist mit einer echt romanischen Pathetik erfüllt; ein Gestus, wie er sich auf zahllosen italienischen Bildern findet und wie ihn sich die holländischen Italienfahrer aneigneten. Dieselbe Handhaltung finden wir unter seinen Vorgängern z. B. bei dem Johannes Baptista auf Lastmans Täuferpredigt (Freise, Lastman Abb. 27) und bei dem Apostel Johannes auf einer Auferweckung des Lazarus von Jan Pynas (1615, Philadelphia, Slg. Johnson), die, wie wir noch sehen werden, zu Rembrandts um 1631 entstandenem Gemälde gleichen Gegenstandes eine Beziehung aufweist. In der der Hanna zugewiesenen Rolle zeigt sich schon ein in der Folgezeit wiederholt auftretendes und fruchtbar gemachtes Motiv: daß eine im Zusammenhang des Gegenständlichen nebensächliche Figur für die künstlerische Bildökonomie einen starken Akzent erhält. Die von der Hanna-Gestalt überhöhte und durch sie monumentalisierte Gruppe wird wie auf dem »Christus an der Martersäule« von einer einfachen Steinarchitektur mit beherrschender Säule begleitet.



17. Die Darbringung im Tempel. Hamburg.

Wiegt bei der Anlage der Darbringung im Tempel mehr ein flächenhafter Eindruck vor, so stellte sich Rembrandts Phantasie bei anderer Gelegenheit auf die barocke Tendenz einer illusionistischen Veran-

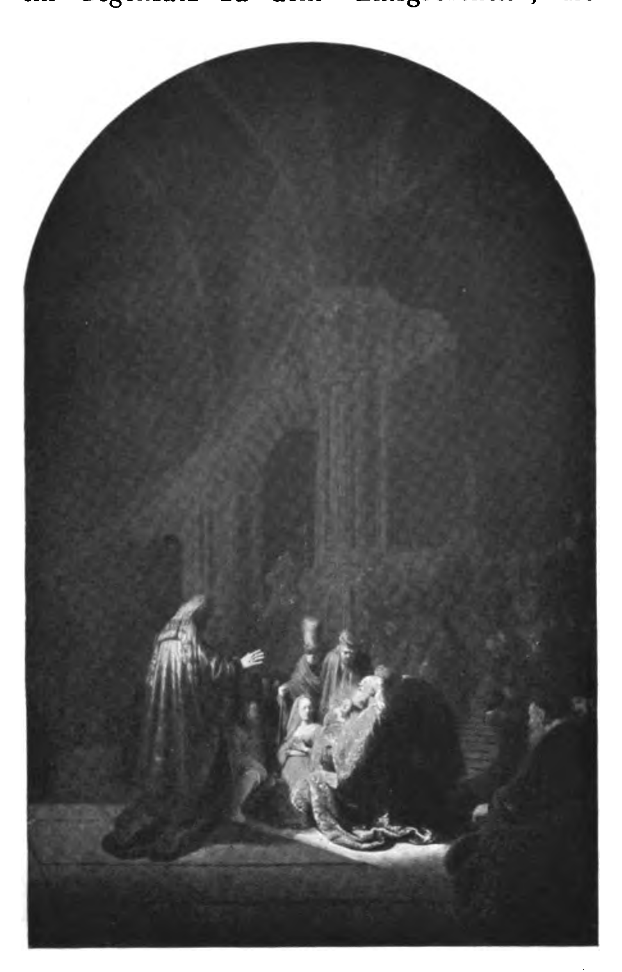
schaulichung der Tiefenausdehnung ein und bediente sich dabei des uns schon bekannten Mittels von Raumdiagonalen. Er verband stellenweise einzelne in Dreiecksgebilde zusammengefaßte Gruppen mit anderen in Konfigurationen, die zur Gewinnung von Raumachsen dienten, wobei sich noch ein unsicheres Tasten ohne feste Anschauungsformen verrät. Ein solches Stadium repräsentiert das Gemälde Judas bringt die Silberlinge zurück (um 1629, B, 10) [5]), jenes Werk, das Huygens als einziges in dem Rembrandt gewidmeten Passus seiner Selbstbiographie rühmend nennt. Mit allen Mitteln wird hier auf eine illusionistische Raumwirkung hingearbeitet, während die in die Tiefe gerückte zentrale Gruppe des auf dem Throne sitzenden Hohenpriesters und des hinter ihm stehenden Priesters sich zu einer pyramidalen Form aufgipfelt, aber in einer so simplen und wenig geschickten Anlage, daß auf der rechten Seite der Kontur des einen dem des andern fast genau folgt; ebenso wie der Umriß des vorn knieenden Judas dem des Hohenpriesters nahezu entspricht. Der im Prächtigen sich gefallende barocke Geschmack kündet sich außer in dem Kostüm in dem schweren Thronbaldachin, an dem wir zum ersten Male den Metallschild mit reich verziertem Rand und durchbrochenem Gehänge angebracht finden, den er später noch häufig für dekorative Zwecke verwendet. In dem Bestreben, seine Figuranten drastisch zu charakterisieren, verwertet er seine an Juden gemachten mimischen und physiognomischen Erfahrungen und Studien. Den Hohenpriester gibt er als einen Juden mit gewöhnlichem Gesicht und mit einer mauscheligen Gebärdensprache. Er pflegt öfter in diesen Jahren biblischen Personen, die er als unsympathisch kennzeichnen will, ein jüdisch-karikiertes Wesen zu verleihen. So hat er es auch mit dem aufgedonnerten Saul, vor dem David die Harfe spielt, auf dem Frankfurter Bilde (um 1630/31, B. 46) gehalten. Für ihn wie für jenen Hohenpriester benützte er offenbar dasselbe Modell, das uns in der Zeichnung eines sitzenden feisten Juden überkommen ist (früher Slg. Seymour Haden; Lippmann 148 b). Wo es für ihn darauf ankam, eine lebhafte Gebärdensprache einzuführen und sich mit starken Gestikulationen vernehmlich zu machen, da hielt er sich teils an das was ihm in der jüdischen Welt offensichtlich entgegentrat, teils an die romanische Pathetik, die ihm aus seinem Bildungsmaterial bekannt war. Selbstgeschautes und Übernommenes steht noch ziemlich unvermittelt neben und gegen einander, aber wie weit entfernt sich das alles von dem, was ein Lastman oder andere Romanisten zu bieten hatten. An Stelle einer gezierten und posierenden, stark durch gesellschaftliche Faktoren bedingten Gestik tritt eine durch eine ständig forschende Beobachtung und ein gewaltiges Vorstellungsvermögen getriebene elementare Ausdruckskraft, wobei mit fortschreitender Entwicklung Entlehntes immer mehr durch Erlebtes und Erfühltes abgelöst wurde. Auch Huygens muß angesichts des Bildes,



das neben allem was er sonst kannte, doch befremdlich auf ihn wirken mochte und das gewiß eher etwas Abstoßendes hat, den Funken des Genies verspürt haben.

Als einen gewissen Höhepunkt und ein in sich fertiges Ergebnis voraufgehender Bestrebungen kann man die Haager Darbringung im Tempel von 1631 (B. 44) ansehen. Will man sich klar machen, wie Rembrandt sich nach und nach in die tiefenräumliche Darstellung einarbeitete, zugleich unter Füllung des Raumes mit immer mehr Figuren, so bietet dazu eine Anzahl gemalter und graphischer Darstellungen aus den Jahren 1629 und 1630 Gelegenheit, die Radierungen: »Darbringung im Tempel« (b. 51), »Beschneidung« (b. 48), »der Christusknabe im Tempel lehrend« (b. 66) und das Bild »der Zinsgroschen« (London, Otto Beit); als Abschluß und Glanzstück der Reihe dann jenes Haager Gemälde. Im Verein mit der Tiefenraumgestaltung wird bei all diesen Hochformaten zugleich die Füllung der Bildfläche nach der Höhe zu mit Architektonischem, Ornamentalem, Figürlichem in verschiedener Art durchgeprobt, wozu Terrainverschiebungen und Niveauunterschiede in hervorstechender Weise verwertet werden. Aufschlußreich für die vorwärts drängende Entwicklung ist ein Vergleich des Zinsgroschen mit der zwei Jahre später entstandenen Haager »Darbringung im Tempel«. Beginnen wir mit dem ersteren, so sehen wir, wie der stark oratorisch gestikulierende Christus seine Worte an eine Anzahl Menschen richtet, unter denen drei hintereinander stehende Profilgestalten mit sich überschneidenden parallelen Umrissen zusammenkleben [6]), während nach rechts hin das Figurengefüge aufgelockert ist. Unmittelbar hinter der geballten Masse die schwere Architektur mit der Säule, durch die Christus noch einen besonderen Akzent erhält, indem sie seinen Gestus hebt, aufnimmt, verstärkt; hinter der losen Gruppe ein in die Tiefe sich öffnender Bogen. Die Kurve der drei parallelen Profilgestalten wird in gleicher Richtung durch die Treppenwange begleitet und weiter nach oben geführt, wo ganz in der Höhe die Bildfläche durch das Säulenkapitel, das Fenster mit dem Mann in der Öffnung und die darunter angebrachte Kartusche ihren dekorativen Abschluß findet. Links von dem Treppenansatz fällt das Bodenniveau in die Tiefe ab, wo noch zwei Gestalten sichtbar sind. Ist hier die tiefenräumliche Suggestion noch geringfügig, indem das meiste ohne rechte Distanzierung zu sehr aufeinander sitzt und klebt, so bedeutet die Haager »Darbringung« einen großen Fortschritt in bezug auf die illusionistische Verwirklichung des Raumerlebnisses. Die oben erwähnte Radierung des vorhergehenden Jahres, »der Christusknabe im Tempel lehrend«, bildet dazu schon eine Art Vorstufe, und man kann öfter beobachten, daß ein Problem zuerst in der Graphik innerhalb der Spannungen von Schwarz und Weiß eine programmatische Lösung findet, ehe es in der Farbenkunst zu einer

adäquaten Wirkung kommt. Auf dem Haager Bilde ist der Freiraum mit der ihn füllenden Atmosphäre und unter bestimmten Lichtbedingungen für die Anschauung gewonnen. Die Wandungen verlaufen schräg — im Gegensatz zu dem »Zinsgroschen«; die starke Tiefenausdehnung wird durch eine linearperspektivische Konstruktion hervorgebracht, bei welcher der Verschwindungspunkt exzentrisch liegt. Der Hauptraum ist eine Art Kirchenhalle mit gotischen Anklängen, von der nach rechts eine breite, durch ein Gewimmel von Menschen belebte Treppe abzweigt, die zu dem unter einem gewaltigen Baldachin stehenden Sitz des Hohenpriesters emporführt — ein Motiv, das in einem primitiveren Stadium schon in der ein Jahr zuvor entstandenen Radierung gleichen Gegenstandes auftritt. Für die weit in den Raum hineingeschobene Hauptgruppe ist eine Plattform geschaffen, auf der sich das hellste Licht sammelt, während hinter ihr — wie auf dem »Zinsgroschen« — der Boden abfällt, wo man in der Unbestimmtheit des Tiefendunkels einige Figuren wandeln sieht. Die Hauptgruppe ist wie eine Blüte, die ihre Kelchblätter nach verschiedenen Seiten entfaltet. Simeon drückt in mystischer Hingebung mit emporgerichtetem Blick das ihm dargebrachte Kind an sich; die übrigen Teilnehmer verharren in stummer Ergriffenheit. Eine hervorragende Rolle ist wieder einer nicht unmittelbar zu der Handlung gehörigen Figur zugewiesen: dem Priester mit einem über den Rücken fallenden (vielleicht von dem jüdischen Gebetsmantel herzuleitenden) Kopfschmuck, dessen vorgestreckte Hand eine so starke funktionelle



18. Die Darbringung im Tempel. Haag.

Bedeutung erhält und den Charakter des Wunderbaren verstärkt. Die Kreuzung der Raumdiagonalen bildet das Gerüst für die Komposition und wird in ihrer Funktion noch gehoben durch das Zusammenwirken von formaler Anlage und Lichtführung. Die eine Hauptachse läuft in der Richtung der Treppe, der auch der von dem Lichte getroffene Oberkörper Simeons folgt, begleitet von der Armbewegung des stehenden Priesters; die andere, in die perspektivische Konstruktion des Bodens einbezogen, wird dem Auge eindringlich gemacht durch die in die Tiefe führende Lichtbahn auf den Fliesen unter der Hauptgruppe. In dem Schnittpunkte der beiden Achsen öffnet sich der Kelch der Hauptgruppe mit dem Lichtzentrum, die durch den hinter der Vertikale der beiden stehenden Männer sich erhebenden Pfeiler noch einen besonderen Nachdruck erhält. Die Hauptgruppe saugt das von oben einfallende Licht auf und strahlt es wieder in den Raum aus. Diese Art der Strahlung in Verbindung mit räumlicher Wirkung hat Rembrandt hier zuerst mit der Farbe erreicht und damit ein ihm ganz eigenes Ausdrucksmittel entdeckt, das sich von den Aufgaben des romanischen Chiaroscuro wesentlich unterscheidet. Sahen wir ihn den Raum anfangs eng und durch schwere Abschlußmassen begrenzen, so weitet er ihn jetzt ohne feste Einschiebsel, so daß das Licht allseitig strahlen und verdampfen kann. In der Halle, einem reinen Phantasieprodukt mit gewissen Erinnerungen an gotische Kircheninterieurs, ist alles darauf berechnet, auflösend und zersetzend zu wirken. Hinten wird sie durch reich zusammengesetzte Pfeiler eingefaßt, die durch niedrige Wände verbunden sind, über denen sich Bögen öffnen. An dem ersten Bogen gewahrt man auf der Verbindungsmauer eine Art Altar und daneben einen hohen Kelch. Die dekorative Absicht läuft darauf hinaus, alle Massen möglichst aufzulösen, zu zerlegen und zu zerspalten. Die Zierweise folgt dem Geschmack des Ohrmuschelstils. Formen, in unzählige Partikel zerfasert und zersplittert, sind mit wulstartigen Auswüchsen, geschlängelten und gesprenkelten Ornamenten, stickereiartigen Mustern bedeckt, so daß das Licht, das diese Labyrinthe trifft, einzelne Stellen aufschimmern, blitzen und funkeln läßt. In die Raumillusion mit den für sie geltenden Bedingungen von Atmosphäre und Licht werden nun auch die zahlreichen, an verschiedenen Stellen der Halle bald lockerer verteilten, bald mehr zusammengeballten Menschen einbezogen, die das Hauptereignis begleiten und umschließen, und das Streben geht dabei auf den Eindruck einer Massenwirkung aus. Zum ersten Male gelingt es ihm jetzt, das Licht als magischen Faktor zur Verdeutlichung des religiösen Wunders voll auszuwerten, worauf frühere Bemühungen schon hinzielten. Durch die Verschmelzung von Naturalistischem und Mysteriösem erhält die biblische Szene ihre wesentliche Erscheinung, wie es für die folgende Zeit richtunggebend wird. Dem kleinen Formate konform ist die mit

spitzem Pinsel detaillierende Feinmalerei, die der Oberfläche jenes Kostbare und Juwelenhafte verleiht, aber nichts von der kleinlich glatten und nüchternen Manier an sich hat, in welche die von dem Leydener Stile Rembrandts ausgehenden Schüler und Nachfolger, ein Dou und andere, verfallen sind.

Aus demselben Jahre datiert sein erster uns erhaltener Versuch einer Historie mit lebensgroßen Figuren, die heilige Familie der Münchener Pinakothek (B. 38), wo er sich jedoch nicht auf gleicher Höhe zeigt. Bei der wieder an die Kreuzung von Raumdiagonalen sich anschließenden Anordnung ist er mit der Einfügung Josefs etwas ins Gedränge geraten. An den romanischen Naturalismus Caravaggiesker Abkunft wird man hier bei dem großen Format besonders erinnert. Eine stark plastische Modellierung verbindet sich mit veristischer Stoffcharakterisierung, die das Tastgefühl aufruft und anregt, so daß es einem in den Fingern kribbelt, die Pelzdecke, auf der das Kind liegt, zu streicheln. An seelischem Gehalt hat das Werk nicht viel zu bieten.

Werfen wir einen Rückblick auf den in der Leydener Zeit durchmessenen Weg, so vermögen wir bestimmte Zielrichtungen wahrzunehmen. Vom Beginne der Selbständigkeit an bekennt er sich zu einem entschiedenen Naturalismus, der abführte von dem was ihm mit den akademisch-klassizistischen Gepflogenheiten des Lastmanschen Ateliers überliefert war. Bedingt wurde das durch seine ursprüngliche Veranlagung, die auf eine selbständig forschende Beobachtung der Wirklichkeit drängte. Als Bildungsquellen für solche Bestrebungen dienten einerseits der italienische Naturalismus mit seinen Caravaggiesken und venezianischen Spielarten, andererseits die eben in seiner Heimat erwachte national-holländische Kunstrichtung. Bei der Durchorganisierung von Bildentwürfen ringt er mit den als abendländisches Gemein- und Ateliergut vorhandenen und überlieferten Kompositionsprinzipien. Er wendet die zu flächenhafter Bindung geeignete Dreiecksform an und hält sich an die verschiedenen Arten diagonaler Anlagen. Besonders wird das Schema einer Kreuzung von Raumschrägen von ihm bevorzugt. Ein Streben nach Tiefenweitung bestimmt die Entwicklung der innenräumlichen Darstellung. Von einem kleinen, durch feste Wandungen umfaßten Ausschnitt gelangt er zu einer immer weiteren Dehnung des Raumes mit gleichzeitiger Auflösung begrenzender Massen. Parallel damit geht der Entwicklungsprozeß der farbigen Behandlung. Aus einem den plastischen Formen angehafteten starren Helldunkel wird immer mehr eine die Atmosphäre mitergreifende Belichtung, die gewisse auflösende und zersetzende Wirkungen verursacht. Das aus der eigenen Phantasie entbundene Prinzip allseitiger Strahlung ist das Ergebnis vielfacher Bemühungen — ein völlig neuartiger Luminarismus, wie ihn die Haager Darbringung offenbart, die vorher Erstrebtes und Erarbeitetes in einer einheitlichen Lösung zusammenfaßt.

Viertes Kapitel

Die Passionsfolge für den Prinzen Friedrich Heinrich

Nicht lange nach seiner Niederlassung in Amsterdam erging an Rembrandt ein großer Auftrag, der geeignet war, allen seinen Fähigkeiten einen Ansporn zu geben. Der Statthalter der Niederlande, Prinz Friedrich Heinrich von Oranien, bestellte bei ihm eine Folge von Darstellungen aus dem Leben und Leiden Christi, vermutlich auf Anregung seines dem Künstler schon von seiner Leydener Zeit her gewogenen Sekretärs, Constantin Huygens. Dieser führte mit ihm die Korrespondenz über den Auftrag, aus der uns sechs eigenhändige Briefe von Rembrandt erhalten sind. Die fünf im Laufe der dreißiger Jahre an den Prinzen gelieferten Bilder, die sich heute in München befinden, setzen sich aus kleinen Figuren zusammen — Huygens hat ja in dem Rembrandt betreffenden Passus seiner Selbstbiographie das kleine Format als seiner Begabung besonders entsprechend bezeichnet — und schließen sich damit wie der ganzen Auffassung nach an die Haager Darbringung im Tempel an. Daß protestantische Fürsten sich neutestamentliche Bilderreihen malen ließen, war damals keine Ausnahme. Wir wissen z. B., daß König Christian IV. von Dänemark zweiundzwanzig Gemälde aus dem neuen Testament auf Kupfer für sein Betzimmer in Schloß Frederiksborg bei holländischen Malern bestellte, drei darunter bei Lastman. Es konnte nicht anders sein, als daß Rembrandt einem so wichtigen Auftrage von höchster Stelle, der ihn mit den angesehensten Künstlern in Wettbewerb brachte, die größte Sorgfalt zuteil werden ließ, wofür auch Auslassungen in seinen Briefen an Huygens Anhaltspunkte bieten. Die Arbeit erstreckte sich über eine Reihe von Jahren. Er verwandte darauf besonders viel Zeit und ließ allen Mahnungen um Beschleunigung zum Trotz erst etwas aus der Hand, wenn er ihm die größtmögliche Vollendung gegeben zu haben glaubte. Die frühsten Bilder, »Aufrichtung des Kreuzes« und »Kreuzabnahme«, sind 1633 datiert, die »Himmelfahrt Christi« 1636, »Grablegung« und »Auferstehung« 1639. Man muß sich jedoch immer vor Augen halten — das sei hier ein für allemal bemerkt — daß eine Rembrandtsche Datierung nur einen terminus ante quem bezeichnet, aber nichts über den Beginn und die Dauer der Arbeit aussagt. Manche von seinen Werken blieben längere Zeit liegen und wurden nach

Unterbrechungen wieder vorgenommen und Veränderungen unterzogen. Das Datum bedeutet dann nur den Termin des endgiltigen Abschlusses. So erstreckte sich die Arbeit an den zuletzt datierten Passionsbildern schon über eine Reihe der vorhergehenden Jahre. Sind auch die Münchener Gemälde in einem schlechten Zustand auf uns gekommen und so stark nachgedunkelt, daß man sie nur bei sehr hellem Licht einigermaßen würdigen kann, und vermögen sie rein künstlerisch innerhalb des Gesamtwerkes von Rembrandt bei uns heute nur teilweise eine tiefere Anteilnahme zu wecken, so sind sie doch als Zeugnisse höchsten Wollens in einer bestimmten Zeit und auf einem bestimmten Gebiete für seinen Entwicklungsgang bemerkenswert. Er selbst war sich klar darüber, daß es für ihn darum ging, am Hof im Haag in der führenden Gesellschaft Figur zu machen und setzte alles daran, dem was man dort schätzte, Rechnung zu tragen und zugleich in dem was seine persönliche Eigenart war, zu glänzen.

An diesem Hofe war, wie auch anderwärts in höfischen Kreisen, ein humanistisches Bildungsideal im Schwange, das romanisch-klassisch fundiert war und das gesellschaftlichen Formen zuneigte, die einen internationalen Verkehr und eine kosmopolitische Haltung begünstigten. Auf künstlerischem Gebiete wurde das Flämische, das jenem Ideal entgegen kam, dem National-Holländischen vorgezogen. In einer Kunst von der Art des Rubens fand man das was man begehrte, am glücklichsten verkörpert. Auch Huygens — obwohl überzeugter Calvinist und Gegner des Katholizismus, wenn auch mit katholischen Gelehrten durch die Bande des Humanismus in gemeinsamen Interessen verknüpft — schätzte Rubens über alles und rühmte von ihm in dem Künstlerabschnitt seiner Selbstbiographie: es gäbe auch außerhalb Belgiens keinen, noch werde es einen geben, der ihm an Fülle der Erfindung, an kühner Anmut der Formen oder an vollkommener Mannigfaltigkeit auf allen Gebieten der Malerei an die Seite gestellt zu werden verdiene (non extare, ne extra Belgium quidam, nec facile extiturum, qui vel inventionis copia, vel formarum audacissima venustate, vel omnium picturae generum perfecta varietate conferri cum isto mereatur). Wenn er daneben auch Rembrandt Gerechtigkeit widerfahren ließ und für ihn eintrat, so spricht das für eine gewisse Weite des Blickes und einen persönlichen Geschmack. Es hat nun den Anschein, als wenn der junge Rembrandt, aufgerufen, seinem Mäzen Ehre zu machen, indem er sein Bestes bot, zugleich die Gelegenheit benutzte, sich mit dem großen Flamen auseinanderzusetzen, indem es ihn reizen mochte, einen Vergleich zwischen sich und dem bewundertsten Zeitgenossen herauszufordern.

Jedenfalls läßt sich feststellen, daß die beiden das früheste Datum tragenden Bilder der Folge, Kreuzaufrichtung und Kreuzabnahme (B. 124, 125), nicht ohne Bezugnahme auf Rubens' heute in der Kathe-



drale von Antwerpen befindliche Altargemälde gleichen Gegenstandes entstanden sein können. Daß er je Antwerpen besuchte, ist unwahrscheinlich; aber auch ohne das gab es in Holland hinreichend Gelegenheit, Rubens' Werke in Nachbildungen kennen zu lernen. Abgesehen von den bekannten Stichen hatte Soutman, der spätestens 1619 Rubens' Atelier verlassen und sich in Haarlem angesiedelt hatte, eine Reihe von Zeichnungen nach seinen Gemälden hergestellt. Daß Rembrandt zu einer solchen Umschau überhaupt geneigt und imstande war, liegt aber auch darin begründet, daß er selbst sich zu der Zeit zu einer barocken Formgebung hingezogen fühlte und sich damit der Rubensschen Problematik näherte. Hat er also die beiden genannten Szenen unter gewissen Anregungen durch die gleichnamigen Bilder von Rubens geschaffen, so sind solche doch mehr äußerlicher Art, und daneben tritt die innere Verschiedenheit der beiden Meister mit voller Deutlichkeit zutage. Als eine Vorstudie zu der Komposition der Kreuzaufrichtung darf eine skizzenhafte Kreidezeichnung (Hdg. 1362) angesehen werden, auf der das Kreuz noch in entgegengesetzter Richtung wie auf dem Bilde, aber in derselben Richtung wie bei Rubens angelegt ist. Vergleicht man das Münchener Gemälde mit dem Antwerpener Triptychon, so sieht man, wie Rembrandt dessen Mittelstück mit der Hauptszene und den rechten Flügel mit dem Befehle erteilenden Hauptmann und der Vorführung der beiden Schächer in eine Darstellung zusammenzog. Er hat auch wieder, wie wir schon früher beobachteten, einer Nebenfigur, dem Hauptmann zu Pferde, einen besonderen Akzent innerhalb der Bildökonomie verliehen — ebenso wie dem Josef von Arimathia auf der Kreuzabnahme. Während bei Rubens der Bewegungsstrom in der Hauptsache der einen durch den Kreuzesstamm bezeichneten Diagonale folgt, der alles andere untergeordnet wird, sind bei ihm der Kreuzesrichtung Gegenbewegungen beigegeben, so daß dadurch — ebenso wie durch die assistierenden Juden auf der linken Seite — die Einheitlichkeit der Komposition beeinträchtigt und eine größere Unbestimmtheit und Unklarheit geschaffen wird. Indem die Organisierung der Massen in einem neuen Sinne vor sich geht, indem eine funktionelle Motivierung so erfolgt, daß Kräfte von verschiedenen Seiten sich an dem Kreuz entgegenarbeiten — Ziehen von vorn, Schieben von hinten — erhält das Bildganze in seiner dekorativen Gestaltung ein anderes, spezifisch Rembrandtsches Ansehen. Ein Hauptgegensatz besteht weiter darin, daß er das heroische Pathos der heftig bewegten nackten Leiber der das Kreuz aufrichtenden Schergen, in dem Rubens schwelgt und das er zu einem äußerlichen Prunkstück gemacht hat, gänzlich ausschaltet und die Kriegsknechte bekleidet und gerüstet darstellt mit Hantierungen und Bewegungen, denen er eine an der Wirklichkeit gemessen möglichst große Wahrscheinlichkeit zu verleihen sucht. So durchsetzt er die Szene mit der ihm eigenen Art von Naturalismus,



der sich auch darin bekundet, daß er markant gezeichnete Mauscheljuden als Zuschauer einführt und für den Kopf des einen Schergen sein Selbstporträt mit Barett verwendet. In der Farben- und Lichtbehandlung besteht natürlich eine völlige Gegensätzlichkeit zu Rubens. Er läßt aus einer dunklen Gesamtstimmung einzelne Partien herausleuchten, und indem das hellste Licht über den an dem schrägen Kreuzesstamm sich entlang streckenden Körper Christi ausgebreitet ist, wird ihm das Übergewicht verliehen und diese Richtung gegenüber den kontrastierenden Bewegungen als Hauptachse festgelegt. Der Rembrandtsche Naturalismus in seinem Äußersten tritt besonders eindringlich bei der Kreuzabnahme zutage gegenüber der Rubensschen Auffassung desselben Gegenstandes, die von einem Ideal ausgeht, wie es vor ihm durch italienische Darstellungen verwirklicht worden ist. Feiert bei dem Flamen das heroische Nackte auch noch nach dem Tode einen Triumph in der Pracht der Körperlichkeit und dem Linienschwung der Glieder Christi, so läßt Rembrandt ein solches Moment gänzlich außer acht und sucht sich hineinzuleben, wie sich der Vorgang am Kreuz unter bestimmten Voraussetzungen wirklich zugetragen haben könnte. Indem er sich den ganzen Mechanismus bei dem Abnehmen vom Kreuz, das Auffangen des Körpers in dem Tuch, das Stützen des Rumpfes, den Fall der Glieder in seiner Phantasie zurechtlegt und seinem Verlaufe nach möglichst kausal begründet zu veranschaulichen trachtet, macht er dieses Ergebnis zum leitenden Motiv für seine Bildorganisierung. So entbehrt der Leib Christi jeglicher formalen Schönheit und ist nur ein in sich zusammensinkendes und baumelndes Stück entseelten Menschenfleisches.



19. Die Kreuzabnahme. München.

Dasselbe Thema hat Rembrandt noch einmal variiert in dem Petersburger Gemälde von 1634 (B. 126), das beträchtlich größer und figurenreicher, zugleich auch wirkungsvoller und ergreifender ist. (Zwischen beide Fassungen fällt wohl die mit dem Münchener Bild im wesentlichen übereinstimmende, technisch verunglückte Radierung von 1633, b. 81.) Die Handgriffe der den Leichnam abnehmenden Männer sind verändert, das Mißgestaltete des Christuskörpers verringert und dieser in seiner Haltung dem der Rubensschen Kreuzabnahme angenähert, indem gleichzeitig das Kreuz parallel zur Bildfläche gestellt wurde. Vielleicht hat Rembrandt selbst die Verkrümmungen und Verbiegungen bei der ersten Redaktion als allzu kraß empfunden und später mit einem Seitenblick auf das Werk des Flamen die mildernde Umarbeitung durchgeführt. Ganz anders als vorher ist die Lichtbehandlung. Während die Münchener Kreuzabnahme — ebenso wie die Kreuzaufrichtung — ein abstraktes Helldunkel aufweist, indem der Christuskörper und seine nächste Umgebung durch einen nicht weiter motivierten Lichtaufprall herausgetrieben wird, ist hier ein Nachtstück mit künstlicher Beleuchtung gegeben. Einen Hauptschein wirft die von dem auf der Leiter stehenden Jüngling gehaltene und gegen den Beschauer abgeblendete Kerze auf die Christusgruppe; eine schwächere Lichtquelle liegt in der linken unteren Ecke und wird durch die vorderste von den das Bahrtuch ausbreitenden Frauen in der uns schon bekannten Silhouettenform verdeckt. Es ist eine Weiterführung der in Leyden für Interieurszenen angebahnten Problematik der zwei Lichtquellen, auf den Freiraum übertragen.

Wie sehr die auf biblische Stoffe angewandte rein persönliche Art von Rembrandts Naturalismus und seine Auffassung im ganzen auch von der kirchlich-katholischen Kunst abweicht, so gibt es doch in der damaligen Zeit gewisse Berührungspunkte. Wir verwiesen darauf schon gelegentlich seiner Darstellungen von Heiligen und Einsiedlern. Insbesondere wenn er zu einer Wiedergabe himmlischer Glorien schritt, blickte er auf katholische Vorbilder, bei denen er das was er ausdrücken wollte, schon geformt vorfand. Darauf deutet die Himmelfahrt Christi (B. 127) in der Passionsreihe. Man sieht hier einen mit weit ausgebreiteten Armen und emporgerichtetem Haupt auf einer von Engelputten getragenen Wolke gen Himmel fahrenden Christus, unten auf der Erde die lebhaft bewegte Gruppe der nachblickenden Apostel — eine Darstellungsweise, die ihren Urtyp in Tizians Himmelfahrt der Maria hat und dann variiert wurde. Er sucht in dem von einem weißen Gewande umwallten Christus, dessen Augen sich in die ganz oben erscheinende Taube des heiligen Geistes versenken, mystische Verzückung zur Anschauung zu bringen. Aber wie sehr forciert er mit der ihm eigenen naturalistischen Motivierung den Ausdruck: in dem stark verkürzten Antlitz verdrehte Augen, aus denen das Weiße übermäßig heraustritt, ein weit aufgerissener Mund,



in dessen Öffnung die Zähne sichtbar werden. Dieselbe krasse Pathetik in der Apostelgruppe, namentlich bei den beiden Protagonisten im Vordergrunde, die mit starken Gestikulationen sich ihrer Verzückung hingeben; vieles zum Teil recht äußerlich gefaßt, während auf dem bärtigen Alten mit den innig gefalteten Händen eine tiefere Seelenhaftigkeit ruht. Er hat hier, wo der Stoff es nahelegte, besonders reichlich aus dem Ausdrucksschatze der katholischen Kirchenkunst geschöpft — wie er diesem auch den Christus mit dem gen Himmel gerichteten Blick auf der Kreuzaufrichtung entnommen hat.



20. Die Himmelfahrt Christi. München.

Worauf es ihm selbst damals besonders ankam, was er mit seiner Kunst erstrebte, können wir aus seiner eigenen Äußerung in einem auf diese Folge bezüglichen Briefe an Huygens vom 12. Januar 1639 schließen, wo er die verspätete Ablieferung der beiden letzten Bilder, »Auferstehung« und »Grablegung«, damit zu entschuldigen bittet, daß er sich hier um »die meiste und natürlichste Bewegtheit« bemüht habe, und die Hoffnung ausspricht, dadurch dem fürstlichen Auftraggeber eine besondere Freude zu machen. Das zeigt uns einesteils, worauf er sein Augenmerk richtete und seine künstlerischen Mittel einstellte, andernteils, womit er vornehmlich einen solchen Bestellerkreis befriedigen zu können meinte. Bewegung, gehäufte, gesteigerte, gewaltsame Bewegung, Bewegung um jeden Preis — das ist dann auch das, womit wir ihn in den dreißiger Jahren aufs eifrigste und in immer neuen Versuchen beschäftigt sehen. Wenn er sich damit dem Barock leidenschaftlich in die Arme warf, so wurde er gewiß durch eine Zeitwelle mitgetrieben. Daß er von Natur für eine Bewegtheit im romanischen und barocken Sinne nicht eigentlich be-

gabt war, lassen seine Werke zur Genüge erkennen. Was ihm durch seine Anlage von Haus aus fehlte, das suchte er unter Zuhilfenahme eines fertig vorliegenden Bildungsstoffes sich anzueignen und zu ergänzen. Wo er sich Bewegungsproblemen zuwendet, sehen wir ihn besonders häufig sich an fremde Vorbilder anlehnen. Aber wie weit das Gelingen hinter dem Wollen zurückbleibt, bekundet die »Himmelfahrt« mit ihrem Christus, der steifbeinig und fest auf einem Wolkenpolster steht, das von tretenden und zappelnden Putten getragen wird. Die Bewegung verfängt sich an der einzelnen Form, an einem einzelnen Gliede, teilt sich nicht in einheitlichem Schwunge einem Gesamtorganismus mit. Es war ihm versagt, sich in die Illusion des Schwebenden, Fließenden, Aufstrebenden hemmungslos einzufühlen, und wenn er es mit dem Hochflug und Enthusiasmus italienischer Glorien aufnehmen wollte, so haben wir immer den Eindruck, daß er nicht in seinem Elemente ist. Was ihm nach der Seite des Formalen gebrach, das konnte er aber aufwiegen durch sein Helldunkel, das die luftige Region durchspielt, durch ein von Licht erfülltes atmosphärisches Fluidum, wodurch er die Vorstellung einer himmlischen Sphäre heraufzubeschwören sucht.

Einer ganz selbständigen Erfindung seiner Phantasie entsprungen ist die zu einem raffinierten Bewegungskunststück gemachte Auferstehung Christi (B. 131), sowohl in stofflicher wie in darstellerischer Hinsicht. Er legte dabei den Text des Matthäus-Evangeliums zugrunde, wo der Vorgang folgendermaßen erzählt wird: »Am Abend aber des Sabbaths, welcher anbricht am Morgen des ersten Feiertages der Sabbathen, kam Maria Magdalena, und die andere Maria, das Grab zu besehen. Und siehe, es geschah ein großes Erbeben. Denn der Engel des Herrn kam vom Himmel herab, trat hinzu und wälzte den Stein von der Tür, und setzte sich darauf. Und seine Gestalt war wie der Blitz, und sein Kleid weiß als der Schnee. Die Hüter aber erschraken vor Furcht und wurden als wären sie tot. Aber der Engel antwortete, und sprach zu den Weibern: Fürchtet euch nicht; ich weiß, daß Ihr Jesum den Gekreuzigten suchet. Er ist nicht hier; er ist auferstanden, wie er gesagt hat. Kommt her und sehet die Stätte, da der Herr gelegen hat.« Wie er den biblischen Bericht ausdeutet, ist ein persönlich genialer, aber auch echt barocker Einfall, von jeder traditionellen Wiedergabe abweichend. Nicht der Auferstehende ist — wie gewöhnlich — die Hauptperson, sondern der in einer Lichtaureole auftauchende Engel, der eben den Sarkophagdeckel mit einem Ruck vom Grabe reißt, was bewirkt, daß die in einem Knäuel zusammengeballten Wächter in jähem Entsetzen durcheinander purzeln, jagen und sich überstürzen, während sich schwer in langsamem Erwachen der Oberkörper des in sein Bahrtuch gehüllten Toten aus dem Grabgehäuse aufrichtet — dieser mit dem Motiv des erweckten Lazarus sich



berührend, wie es Rembrandt in gleichzeitigen Darstellungen verwandte. Das Gebaren der Wächtergruppe entbehrt nicht eines bizarren und burlesken Anstriches; es bildet einen Kontrast zu dem gemessenen müden Erwachen des Auferstehenden. Die Erfindung hat zum Mittelpunkte das religiöse Wunder, das in seiner Plötzlichkeit wie eine Eruption knallartig vor sich geht. Der Engel leuchtet auf wie ein Phantom in Flammen-, Rauch- und Wolkengebilden, so daß seine Gestalt unter wirbelnden Massen und zuckenden Blitzen zerrinnt und zerfließt, während von der Erscheinung Reflexe nach allen Seiten ausgehen und auf Panzern, Helmen, Schilden, Schwertern der Wächter ein buntes Spiel hervorrufen. Das alles ist mit einem teilweise recht äußerlichen Aplomb und einer virtuosen Zurschaustellung der angewandten Mittel zur Wiedergabe gebracht. Ganz anders als bei der katholischen Auffassung der Szene, wo man einen heroisierten nackten Christus im Triumphe auffahren zu sehen gewohnt war, ist dieser selbst nur zu einem kleinen Teil erkennbar und der ganze Nachdruck auf den von dem Engel ausgehenden Effekt und die Wirkung des Wunders auf die Wächter gelegt. In Übereinstimmung mit dem Matthäus-Text hat er aber im Dunkel der rechten Ecke gegenüber den Wächtern die Oberkörper der beiden Marien, kaum sichtbar, angebracht.

Auch die Grablegung (B. 128) entfernt sich völlig von dem, wie die aus der Renaissance hervorgegangene katholische und gegenreformatorische Kunst die Szene aufzufassen pflegte. Hat bei den Italienern selbst ein »Naturalist« wie Caravaggio auf seinem berühmten Gemälde der Vatikanischen Galerie den verschiedenen Leib des Herrn nackt als einen wohlgebildeten, kräftigen, rhythmisch flutenden Organismus zur Schau gestellt und durch die heroische Form geadelt, so gibt ihn Rembrandt in das von den Trägern gehaltene Bahrtuch gehüllt, so daß nur ein Teil des Oberkörpers und der Beine sichtbar wird, und, was man davon erblickt, in der Gebrochenheit, Starrheit und Verzerrung des Todes. An Stelle einer humanistisch-heroischen oder irgendwie dogmatischen Auffassung tritt ein freies menschliches Gefühl, das sich das Begebnis nach einer aus der Schrift genommenen persönlichen Vorstellung auslegt. Intime, aus dem Leben erfaßte Züge, Rührung erweckende und zu Herzen gehende Momente bei denen, die sich um den Leichnam bemühen, treten in den Vordergrund. Was um die Gestalt des Herrn herum geschieht, die Gesamtstimmung wie die Haltung der Leidtragenden, ist künstlerisch bedeutsamer als jene selbst. Die Träger und Helfer sind ganz in ihr Geschäft vertieft mit einer inbrünstigen Aufmerksamkeit, wie sie niemand vor Rembrandt veranschaulicht hat. Jeder verrichtet die Arbeit, die er übernommen, in stummer Betrübnis. Der schwerfällige müde Greis in dunklem Mantel an der linken Ecke des Bildes wendet, was noch an Kraft in ihm ist, auf, um mit einer durch

seinen Kopf verdeckten Kerze den Trägern des Leichnams zu leuchten. Mit diesem Lichte vereinigt sich das der Kerze in den Händen des Alten zu Häupten Christi, so daß auf die Umgebung der hellste Schein fällt, vor dem jener vordere Greis sich als dunkle Silhouette abhebt. Nur in der Frauengruppe um Maria macht sich der Schmerz heftiger Luft, doch auch noch in gedämpften Formen. Es ist das seelisch ergreifendste unter den fünf Bildern, das nichts von äußerer Bravour an sich hat. Bezeichnend für die neben dem tiefgründigen Naturalismus einhergehende, in barocken Einfällen und Gewohnheiten sich ergehende dekorative Phantasie ist es, wie er aus reiner Zierlust bei der Ausstaffierung der Grabhöhle, ohne Rücksicht auf die angenommene Örtlichkeit, Landschaft mit Felsenhöhle, über dem Sarkophag einen schweren massigen Vorhang anbringt, auf dem der reich verzierte, spitzenartig gemusterte Metallschild hängt, der uns schon auf dem in Leyden entstandenen Judas-Bilde begegnete und auch sonst öfter vorkommt. Es ist die einzige Darstellung dieser Folge, die — ebenso wie die Petersburger Kreuzabnahme — als Nachtstück ganz unter die Wirkung von künstlichen Beleuchtungskörpern gestellt ist. Während durch die beiden Kerzen von links her der Bestattungsakt hell bestrahlt wird, sendet auf der anderen Seite eine Laterne durch das Dunkel ihren milden Schein, der sich hauptsächlich der Frauengruppe mitteilt; eine schwache Tagesdämmerung macht sich in der Ferne des Hintergrundes bemerkbar. Daß er rein gegenständlich Anregungen für eine solche Beleuchtungsart durch venezianische Werke in der Art des Jacopo Bassano erhielt, kann wohl kaum zweifelhaft sein. Hat doch auch er die Grablegung bei Nacht und im Fackelschein gegeben, wofür ein besonders eindrucksvolles Beispiel ein kleines Bild von seiner Hand ist, das vor kurzem aus dem Vorrat der Wiener Galerie auftauchte [1]). Aber wie Rembrandt das Problem aufgenommen und was er daraus gemacht hat, das führte zu ganz neuen Ergebnissen. Ist es bei Bassano stets derselbe sich gleichbleibende Effekt, so weiß jener die Beleuchtungsart für jeden Fall sozusagen zu individualisieren. Zugleich mit einer Steigerung der Wahrscheinlichkeit des Eindrucks erhöht er das Magische der Wirkung des Lichtes, wodurch er das Transzendente des Vorganges zu symbolisieren sucht. Offenbar legte er es bei der Passionsfolge für den Prinzen auch darauf an, sich in seiner Spezialität als Lichtmaler von möglichst vielen Seiten zu zeigen. So sehen wir Kreuzaufrichtung und Kreuzabnahme in einem auf dem Tenebrosostil beruhenden abstrakten Helldunkel, die Grablegung bei einem zu möglichst natürlicher Wirkung gebrachten Kerzen- und Laternenlicht, Auferstehung und Himmelfahrt mit visionären Effekten eigenster Prägung.

Überblickt man seine neutestamentlichen Darstellungen aus der ersten Hälfte der dreißiger Jahre, so kann man beobachten, wie er bei



der Stoffwahl gern zu einem Wunder greift, wie er das Wunderbare des Vorgangs selbst und die Wirkungen des Wunders mit Hilfe von Bewegung und Licht zur Anschauung zu bringen sucht. Dem religiösen Wunder will er dadurch eine möglichst ergreifende und bis zum Aufwühlenden gehende Anschaulichkeit verleihen, indem er das Wirkende und das Gewirkte, causa und effectus, gegeneinander stellt. Wie er auf solche Absichten hin seine Ausdrucksmöglichkeiten erweitert und seine Wirkungsmittel gesteigert hat, läßt sich an zwei Darstellungen des gleichen Gegenstandes, der Auferweckung des Lazarus, veranschaulichen. Vergleicht man die frühere Fassung, das wohl um 1629/30 entstandene Gemälde bei dem verstorbenen Kunsthändler Sedelmeyer in Paris [2]) mit der etwa zwei Jahre darauf geschaffenen großen Radierung (b. 73), so vermag man sich klar zu machen, wo er mit seinen neuen Mitteln hinaus will. Auf dem Gemälde Christus als beherrschende zentrale Figur, frontal gesehen, mit erhobenem rechtem Arm, auf dem Deckel des Grabes stehend, das in etwas schräger Richtung den ganzen Vordergrund einnimmt. Wie sich aus dem Sarkophag der Tote mit dem Oberkörper langsam aufrichtet, das ist dasselbe Motiv, das Rembrandt später für den auferstehenden Christus der Münchener Passionsfolge verwendete. Es gibt eine damit im Zusammenhang stehende Rötelzeichnung im British Museum, 1630 datiert (HdG. 891), auf der eine ähnlich wiedergegebene Auferweckung des Lazarus mit einer Grablegung Christi vereinigt ist, wobei verschiedene Veränderungen und Überarbeitungen vorgenommen wurden [3]). Charakteristisch für das Sedelmeyersche Gemälde ist, daß er Christus und seine Umgebung in einen Dreiecksaufbau einbezogen hat, nach einem Kompositionsprinzip, das er auch bei der Darbringung im Tempel der Hamburger Galerie (Abb. 17) an-



21. Die Auferweckung des Lazarus. Paris, Sedelmeyer.

wandte. Auf der Radierung dagegen sehen wir eine völlige Umstellung und den Charakter des Wunderbaren in dem vorher angedeuteten Sinne viel stärker und aufdringlicher herausgearbeitet. Christus steht hier isoliert und dem Beschauer zunächst vor dem Grabe, ein Übermensch, riesengroß, mit einer noch gewaltsamer pathetischen Gebärde seine Beschwörung hervordonnernd; das Grab mit dem erwachenden Lazarus ist als unbestimmte verunklärte Erscheinung in die Tiefe gerückt, aber durch eine Lichtvision überstrahlt und so zum Mittelpunkte des Wunders gemacht; die Wirkung des Wunders auf die Zuschauer klingt in ihrem bis zu den heftigsten Gestikulationen sich aufsteigernden Gebaren wieder. Die kompositionelle Anordnung ist im Hinblick auf eine möglichst starke Tiefenillusion vorgenommen mit einer recht aufdringlichen Konstruktion nach dem Schema der Raumdiagonalenkreuzung. Der eine Bewegungsstrom, akzentuiert durch den Sargdeckel und den darauf stehenden Christus, wird von der Tiefe her aufgefangen und gleichsam zurückgeworfen durch die dort sichtbaren Zuschauer mit ihren lebhaften Armhaltungen; einer zweiten Diagonale fügt sich das Lazarusgrab ein, über das eine Lichtbahn streicht, während die Frau mit beschatteter Rückenansicht am rechten Bildrande diese Richtung unterstützt und verfestigt. Die Art der Konstruktion ebenso wie die Pathetik des Christus und anderer Figuren ist romanisches Lehngut, das Rembrandt hier in weit bewußterer und routinierterer Weise für seine Zwecke auswertet als in den Leydener Tagen.



22. Die Auferweckung des Lazarus. b. 73.

Zeigt der Vergleich der beiden Lazarus-Erweckungen ein Vor-

schreiten zu einer verstärkt bewegten barocken Darstellungsweise, so hat er mit derselben Wirkungsabsicht und denselben Konstruktionsmitteln die Verkündigung an die Hirten in der Radierung vom Jahre 1634 (b. 44) in Szene gesetzt. Der in der göttlichen Sphäre liegende Anstoß des Wunders geht aus von der in der Bilddiagonale von links oben niederfahrenden Engelglorie, in deren Mitte der Protagonist mit pathetischer Armhebung gegen die Erde hin das Wunder kündet. Dadurch bricht drunten jähes Entsetzen über Hirten und Herde herein, so daß von einem Zentrum im Mittelgrunde aus, wo zwei Hirten, von dem Schrecken übermannt, wie angewurzelt haften bleiben, Menschen und Tiere nach verschiedenen Seiten auseinanderstieben. Es ist derselbe Eindruck des Geräuschvoll-Turbulenten in der Auswirkung des Wunders, wie wir ihn vor der Auferstehung Christi und der Erweckung des Lazarus haben. Burlesk-komische Züge wie bei den Wächtern jener Auferstehung tragen hier die Schreckensäußerungen von Rindern und Schafen. Die Elemente, aus denen sich die Wunderszene zusammensetzt, sind katholische Glorie, ein naturalistisch ausgemalter panischer Schrecken und eine phantastisch-romantische Landschaft. Diese Naturszenerie, in der man links im Hintergrunde aus dem tiefen nächtlichen Dunkel bergiges Land und einen Fluß mit einer hohen Bogenbrücke, in dessen Wasser sich Lichter spiegeln, geheimnisvoll aufdämmern sieht, ist als begleitendes Stimmungsmoment von hoher Bedeutung. Von der Rolle, die ihr dabei zufällt, wie überhaupt von all den Wirkungsmöglichkeiten, die das merkwürdige Blatt birgt, können nur die besten Abdrücke eine Vorstellung geben. Die der Komposition wieder zugrunde liegende Diagonalenkreuzung tritt besonders deutlich hervor bei dem ersten Zustande der Radierung, einem unvollendeten Probedruck, wo auch die Helldunkelausführung, so weit sie schon fertig ist, diesem Schema folgt.

Es kann nicht zweifelhaft sein, daß Rembrandt damals unter den neutestamentlichen Wundergeschichten sich mit Vorliebe solche Stoffe auswählte, die Gelegenheit zu einem heftigen Bewegungsakt boten. So bearbeitete er die sehr selten dargestellte Szene Christus im Sturm auf dem Meere in einem Gemälde des Gardner-Museums in Boston (1633, B. 120): das Vorderteil des Schiffes von einer über Bord schlagenden Sturzwelle emporgeworfen, einige der Apostel hastig mit Segeln und Tauen hantierend, andere an der Steuerseite Christus um Rettung flehend. Aber er schlug auch ein bewegtes Tempo bei Gegenständen an, die an sich gar nicht dazu herausforderten. In diesem Sinne gestaltete er den ungläubigen Thomas auf dem Bilde der Petersburger Eremitage (1634, B. 133), ein Vorgang, der sonst nicht selten gerade auf den Ton einer stillen Feierlichkeit gestellt wurde — wie das auch Rubens auf seinem Antwerpener Bilde tat. Die Selbstoffenbarung Christi erfolgt mit einem ähnlichen Choc wie die Verkündigung an die Hirten oder die Öffnung



des heiligen Grabes. Vor dem Herren, der — nicht gerade besonders würdevoll — mit schauspielernder Gebärde die Wunde weist, von der er das Gewand mit einer fast kokett anmutenden Bewegung aufgehoben hat, fährt Thomas in staunendem Entsetzen hastig zurück, der ganze Körper von der Bewegung durchrüttelt bis zu den auf dem Kopfe sich sträubenden und aufwirbelnden Haaren. Die von dem Ereignis ausgehende Erregung springt auf die Zuschauer über, die den Heiland im



23. **Christus unter den Jüngern. Farbige Zeichnung, Haarlem.**

Bogen umgeben. Eine ganz auf Rembrandts eigene Erfindung zurückgehende Zutat zu dem überlieferten Stoff ist der schlafende Apostel rechts im Vordergrunde, auf den sein Hintermann mit gefalteten Händen niederblickt, als wollte er sagen: und du kannst dabei schlafen! Vielleicht dachte er damit anzudeuten, daß die Begebenheit — ebenso wie die erste Erscheinung Christi im Kreise der Jünger nach seiner Auferstehung, wie sie das Evangelium Johannis erzählt — sich am Abend abspielte. Jene erste Erscheinung des auferstandenen Herrn gibt aller Wahrscheinlichkeit nach eine Zeichnung desselben Jahres im Haarlemer Teyler-Museum (Hdg. 1319) wieder, die, sehr sorgfältig in Kreide, Feder und Farben durchgeführt und mit vollem Namen und Datum bezeichnet, offenbar als Selbstzweck gedacht ist. Da Christus von zehn Jüngern umgeben ist, so würde diese Zahl zu dem von uns angenommenen Vorgang,

bei dem Thomas ja nicht unter ihnen weilt, passen. Das einzige was dagegen sprechen könnte, wäre, daß als Schauplatz eine Landschaft angedeutet ist, aber solch eine Freiheit hat sich Rembrandt öfter gestattet. Hier ist der in der Mitte Christus gegenüber am Boden liegende und von den übrigen Figuren ringförmig umschlossene jugendliche Jünger, vermutlich Johannes, in Schlaf versunken. Ein anderer daneben, der seine linke Hand auf den Arm des Schlummernden hält, führt die Rechte an den zum Gähnen weit aufgerissenen Mund, den er gerade dem Beschauer zukehrt. Ein für die Art, wie er sich damals einen biblischen Vorgang ausdeutete, höchst bezeichnender Verismus. Christus selbst, der in stark bewegter Haltung, das eine Bein vorgestellt, an erhöhter Stelle sitzt, die Linke in die Hüfte gestemmt, die Rechte mit einem konventionellen Beteuerungsgestus pathetisch vor die Brust gelegt, hat eine ebenso äußerliche Fassung wie auf dem Thomas-Gemälde erhalten und entbehrt jeder tieferen Wirkung. Die das ganze Gebilde durchziehende übermäßig barocke Bewegtheit ist der bestimmende Faktor für den dekorativen Organismus. Die stark tiefenräumliche Anlage, die kanalisierte krasse Beleuchtung, die Silhouettierung der beiden Rückenfiguren im Vordergrunde entspricht den von uns schon bei anderen Werken beobachteten Gepflogenheiten. Bildet das Stück unter den Zeichnungen mit seiner gemäldeartigen Anlage eine Ausnahme, so ist es für die Stiltendenz dieser Zeit besonders symptomatisch.

Das Streben, sich in der »natürlichsten Bewegtheit« — wie er sich selbst in dem Brief an Huygens ausdrückte — immer mehr zu vervollkommnen, erkennen wir als ein treibendes Motiv in den dreißiger Jahren. Aber wie der Sinn für das Bewegte nicht aus einer Urbegabung seiner Phantasie entsprang, so hatte er bei seiner formalen Bewältigung große Mühen und Anstrengungen zu überwinden. Es bekommt häufig etwas Gewaltsames, Erquältes, Gekünsteltes. Ein Schweben wirklich überzeugend zur Anschauung zu bringen, ist ihm niemals gelungen, wie sich ebenso an der Engelglorie der Verkündigung an die Hirten wie an der Himmelfahrt Christi wahrnehmen ließ. Wo seine Erinnerung sich nicht an bestimmte Wirklichkeitsbeobachtungen halten konnte, versagte bis zu einem gewissen Grade sein Gestaltungsvermögen. Um dieses zu unterstützen, sah er sich dann nach Mustern unter dem vorhandenen Kunstbesitz um, die ihm als Anhaltspunkte für bestimmte Motive dienten, und ergänzte, was ihm fehlte, durch Bildungselemente. Gerade für bewegte Figuren hat die Rembrandtforschung eine Reihe von Entlehnungen aus Werken verschiedener Meister und Schulen aufzuzeigen vermocht und bald mehr, bald weniger wahrscheinlich gemacht. Wenn man den mit vorgestreckten Armen Davonstürzenden auf der Verkündigung an die Hirten auf den neben dem Heliodor schwebenden Engel in Raffaels Stanzenfresko zurückgeführt und in dem Rembrandt-

haus in Amsterdam, wo man eigens in einem Raume solche Übernahmen erläuternd zur Anschauung bringt, die Photographie der Raffaelischen Figur neben die Radierung gehängt hat, so ist die Tatsache, daß irgendein italianisierendes Vorbild zugrunde liegt, richtig, aber er konnte das auch aus heimischem Besitz, in den dergleichen übergegangen war, geschöpft haben. Wir haben nicht die Absicht, allen greifbaren und fragwürdigen Entlehnungen im einzelnen nachzugehen, hier genügt die Konstatierung, und wir werden im Laufe unserer Betrachtungen noch gelegentlich auf dieses und jenes verweisen.

Trotz all des Äußerlichen und all der Verstrickungen in barocken Zeitgeist, die sich an den betrachteten neutestamentlichen Darstellungen erkennen lassen, stößt man immer wieder auf Gestalten und Köpfe, die mit einer von einem überzeitlichen Geist ausgehenden Seelenhaftigkeit erfüllt sind. Wir wollen nun eine Klasse von Werken ins Auge fassen, bei denen wir Urkräfte seines Gemütes und seiner Phantasie in einer besonders eigentümlichen Weise sich regen sehen.

Fünftes Kapitel

Interieurszenen und nordische Patriarchalität

Es gibt Stoffe und Auffassungsweisen, die in besonderem und hervorstechendem Maße national und lokal bedingt erscheinen. Sie sind abhängig von Beschaffenheit, Natur und Klima des Wohnplatzes, von Lebensanschauungen, Umgangsformen und Geschmacksrichtungen des Volkes, dem der Künstler angehört. Wenn auch eine positivistische Milieu-Theorie diese Faktoren stark überschätzt hat, indem sie nicht nur die künstlerische Produktion eines Volkes in ihrer Gesamtheit, sondern auch die des einzelnen Genius aus ihnen erklären zu können vermeinte, so haben sie doch zum Begreifen gewisser Eigentümlichkeiten und zur Aufhellung volklicher und nationaler Verschiedenheiten und Gegensätzlichkeiten ihren Erkenntniswert. Der germanische Norden hat das Innenräumliche sich als künstlerische Aufgabe erwählt und in einer Weise ausgestaltet, wie es dem Süden, wo sich sowohl das öffentliche wie private Dasein, von einer wärmeren und helleren Sonne begünstigt, mehr unter freiem Himmel abspielt, nicht geläufig war. Dort, wo der Mensch für seine ganze Lebenshaltung wesentlich auf das Haus angewiesen ist, wo er es sich in dem Zimmer, das ihm als Wohn- und Arbeitsstätte dient, bequem und behaglich zu machen sucht, entwickelt sich ein Gefühl für Traulichkeit und Gemütlichkeit, das, den Italienern fremd, in Werken der Malerei einen Niederschlag gefunden hat. Im Zusammenhang damit steht — wenn auch noch durch andere Verhältnisse bedingt —, daß die Kunst des Nordens da, wo sie sich am reinsten gibt, mehr intim, die des Südens mehr repräsentativ ist. Auch die Raumdarstellung erhielt in Italien — seitdem man ihr überhaupt Aufmerksamkeit zuwandte — einen repräsentativen Charakter und wurde ebenso wie der menschliche Körper monumentalisiert und heroisiert. Durch die Renaissance kam es auf, das Große, Gewaltige, Heroische in Handlungen und Persönlichkeiten durch eine entsprechende Architektur zu begleiten und zu steigern, und da alles in einem gewissen Sinne groß gesehen wurde, so konnte man sich eine andere Auffassung von Baulichkeit und Innenraum kaum vorstellen. Ob ein derartiger Schauplatz mit dem innersten Sinne der auf ihm sich abspielenden Handlung in Einklang stand, darüber machte man sich wenig Skrupel. Man konnte das Abendmahl Christi

in die Prachthalle eines Palazzo versetzen, ohne an einem Widerspruch zwischen der gestalteten Form und dem eigentlichen Gehalt der überlieferten Geschichte Anstoß zu nehmen, und auch die katholische Kirche ließ das durchgehen und paßte sich ihm an, weil es ihr ja nicht so sehr auf geschichtliche Wahrscheinlichkeit als auf die symbolisch-dogmatische Bedeutung des Ereignisses als Sakrament ankam, die in möglichst repräsentativer Weise augenfällig zu machen ihr allein am Herzen lag. Der nordische Maler hat von dem Augenblick an, wo er über das nötige technische Material dazu verfügte, Stimmungsmomente intimer Art, die sich für ihn mit dem Rauminneren verbanden, zur Anschauung zu bringen gesucht. Es ist kein bloßer Zufall, daß am Anfange der altniederländischen Malerei das Doppelporträt der Arnolfini von Jan van Eyck steht, das das junge Ehepaar in einem realistisch bis ins kleinste durchgeführten Zimmer wiedergibt. Der Raum wird als Stimmungsattribut für seine Bewohner angesehen, und eine solche Auffassung wird nicht nur auf porträthafte Darstellungen angewandt, sondern auch auf Historien biblischer und weltlicher Gattung übertragen. Bei einem der berühmtesten Beispiele, Dürers »Hieronymus im Gehäus«, der in dem Italien der Renaissance so nicht denkbar wäre, ist der Raumeindruck des Studierzimmers, in dem das durch die Butzenscheiben einfallende Sonnenlicht sein flackerndes Spiel treibt, und die ganze Art des Hausrates mit der Natur und dem Wesen des emsig in seine Arbeit versenkten heiligen Gelehrten aufs innigste zu einer untrennbaren Stimmungseinheit verschmolzen. Die Abgeschlossenheit gegen die Außenwelt und der besondere Charakter der häuslichen Innenwelt verleiht dem auf ein rein geistiges Zentrum bezogenen Vorgang seine eigentümliche Bedeutsamkeit. Für den Norden schießt in dem Begriffe Raumstimmung eine ganze Anzahl von Erscheinungen und Gefühlen zusammen. Das Zimmer im Inneren des Hauses wird einerseits zu einer stillen und abgeschiedenen Klause für den denkenden und forschenden, in sich gekehrten und andächtigen Menschen, andererseits bildet es den Schauplatz für das Miteinanderleben und Beisammensein in familiärem und weiterem Umkreise. Was wir unter dem Patriarchalischen verstehen, das verbindet sich für den nordischen Menschen, dessen normaler Aufenthaltsort für Familie und Sippe das geschlossene Zimmer ist, mit Häuslichkeit und Innenraum. In dem Inneren des Hauses liegt der Mittelpunkt patriarchalischer Gefühle und Beziehungen. Man denkt sich den Menschen als persönlich-geistiges und als soziales Wesen in einem besonderen und korrespondierenden Zusammenhang mit seiner Umgebung, Menschen und Raum in einem gegenseitigen Abhängigkeitsverhältnis.

Die Raumstimmung ergab sich als ein eigentliches Problem für die neue nationale Malerei in dem Holland des 17. Jahrhunderts und wurde als solches vielseitig ausgewertet. Spezialisten bildeten sich als

Interieurmaler aus, eine eigene Gattung von Architekturmalerei kam auf, die sich zum Teil mit dem Sittenbildlichen verband, wobei das optisch-koloristische Interesse an vorderer Stelle stand. Bemühungen richteten sich darauf, bei Darstellungen von Häuslichkeiten verschiedener Art, bürgerlichen oder bäuerlichen, eine Stimmungseinheit zwischen den Bewohnern und ihrer Umgebung je nach dem maßgebenden Charakter mit malerischen Mitteln hervorzubringen. Wir verbinden häufig mit dem Eindruck uns bekannter Menschen den Eindruck von Räumen, in denen wir sie zu sehen gewohnt sind, und wenn wir ihrer gedenken, steigt öfter zugleich unwillkürlich das zu ihnen gleichsam gehörende Raumbild in unserer Erinnerung auf. Der Raum erscheint als Ausdruckssymbol ihrer Wesenheit und dadurch subjektiviert. Können sich erfahrungsgemäß nicht nur optische, sondern auch Geruchsvorstellungen für uns zu dem Erinnerungsbilde eines Raumes in sehr markanter und bestimmender Weise gesellen, so ist es zwar den zeichnenden Künsten nicht gegeben dem Rechnung zu tragen — wohl aber vermag die Poesie derartiges mitheranzuziehen, und ich erinnere daran, wie einer der feinnervigsten modernen Schriftsteller, Jens Peter Jacobsen, einmal in Niels Lyne, um den individuellen Stimmungsgehalt eines Zimmers möglichst sinnlich vorstellbar zu machen, uns ein es erfüllendes Duftgemisch von Pflanzen und Handschuhleder nahe zu bringen sucht. Der Maler sieht sich darauf beschränkt, mit seinen Mitteln eine zugleich optische und psychische Einheit zwischen dem Raum und seinen Insassen herzustellen, und dabei spielen die Einwirkungen von Licht und Atmosphäre eine besondere Rolle. Diese Elemente hat die holländische Kunst ausgiebig benutzt und in ihre Gestaltungsweise einbezogen und ist so zu neuen und eigenartigen Leistungen gelangt. Rembrandt wurde der größte und unübertroffene Führer auf dem Gebiete.

Als er seine Laufbahn begann, war eine realistische Verbildlichung des bürgerlichen Wohnraumes für die holländische Malerei bereits gewonnen, jedoch mit rein sachlich-stofflichem Interesse, ohne Licht und Luft als wesentlich mitwirkende Stimmungsfaktoren. Was er in der ersten Leydener Zeit nach dieser Richtung leistete, sind nur schwache Versuche und Rudimente — wie wir es etwa bei dem Zimmer auf dem Gemälde der Tobias-Eltern von 1626 fanden. Mehr bemüht war er damals, wie wir sahen, um den Aufbau willkürlicher Raumausschnitte mit einer zum Teil frei erfundenen Steinarchitektur, die etwas Konstruiertes und Inkohärentes haben, ohne einen besonderen Darstellungswert zu besitzen. Anfang der dreißiger Jahre setzt aber eine Klasse von Bildern ein, bei denen die Intensivierung des Raumeindrucks in optischer und psychicher Hinsicht zu dem zentralen Problem wird. Er wählt Gegenstände mit Rücksicht darauf und bearbeitet den Schauplatz nach solchen Gesichtspunkten. Das Neue, Moderne, ja Einzige daran wird das völlige

Verwobensein von Optischem und Psychischem. Mit den größten Fortschritten nach der optisch-impressionistischen Seite geht eine Durchseelung des Raumes aus der vorgestellten Gefühlssphäre seiner Bewohner Hand in Hand. Und das Patriarchalische ist es, in dem er bei einer Klasse von Bildern Raum und Figuren zusammenklingen läßt.

Es gibt verschiedene immer wiederkehrende Elemente, die für seine Raumdarstellung bis in die vierziger Jahre als charakteristisch angesehen werden dürfen. Die Figur oder die Figuren halten sich in der Nähe eines hohen Fensters, durch das ein warmes Licht einströmt. Das Interieur wird durch Einbauten und Einrichtungsgegenstände vielfach zerlegt und zerstückelt, so daß es mit all seinen Ecken, Winkeln, Unterschlupfen ein kompliziertes, optisch nicht leicht in seiner Gesamtheit auffaßbares Gebilde darstellt. Das Licht bahnt sich in breitem Zuge seinen Weg durch das Fenster und löst sich im Innern in Flecke und Reflexe auf, so daß ein vielfältiger Wechsel von Kontrasten zwischen Hell und Dunkel entsteht. Das Dunkel nimmt nach der Tiefe des Raumes überhand und läßt ganze Partien in einer feste Formen verwischenden Unbestimmtheit zerfließen. Manchmal gibt es außer dem Fenster noch eine schwächere Lichtquelle im Hintergrunde durch ein Kaminfeuer, von dem sich ein matter Schein über die nähere Umgebung verbreitet. Die ganze Formgebung, die Häufungen, Deckungen, Überschneidungen, Verschachtelungen begünstigt, die gerade Strecken und rechte Winkel vermeidet, auf alles Gebogene, Verkrümmte, Kreisende, Schwingende Nachdruck legt, zieht aus solchen Unklarheiten Wirkungsmittel, die einerseits die das Plastische auflösende Tätigkeit von Atmosphäre und Licht fördern, andererseits einer bestimmten dekorativen Tendenz Vorschub leisten.

Er hat nun wieder verschiedentlich den Greis zum Träger einer solchen Raumdichtung gemacht, und zwar in der von ihm bevorzugten Rolle des Denkers und Gelehrten. In engem Zusammenhange miteinander stehen drei kleine Bilder, die einen Alten bei seiner geistigen Arbeit zeigen: der heilige Anastasius in Stockholm (1631, B. 40) und die beiden mit einer Verlegenheitsbezeichnung benannten Philosophen des Louvre (1633, B. 121, 122). Die Situation ist jedesmal die gleiche: ein Gelehrter in einem weiten Mantel oder Talar, ein Käppchen auf dem Kopfe, sitzt an einem Tisch mit Büchern, ganz in sein Sinnen vertieft. Die Köpfe der Greise erinnern zum Teil an Modelle, die uns auch sonst aus Werken bekannt sind [1]). Das Innere ist stets anders gebildet, nirgends ein eigentliches Zimmer, sondern ein mehr hallenartiger Raum mit verschiedenen Abteilungen. Ein Altar und ein Kruzifix an einem Pfeiler hinter dem Anastasius kennzeichnen hier die religiöse Sphäre. Die beiden Louvre-Bilder enthalten eine in ein oberes Stockwerk führende Wendeltreppe, deren Form Rembrandt in seiner Frühzeit gern verwendet.



Während auf dem einen (B. 121) aber der Raum durch galerieartige Erweiterungen nach hinten, durch Gewölbe und Steinträger einen mehr monumentalen und repräsentativen Eindruck macht, ist der andere auf ein einfach bürgerliches Milieu abgestellt, das durch genrehafte und stillebenhafte Zutaten seinen Stimmungscharakter erhält. In dem Dunkel



24. Der Philosoph. Louvre.

der Tiefe schürt eine Frau an einem Kamin das Feuer und faßt zugleich einen an einer Kette hängenden Kessel; daneben sind Töpfe und allerhand Hausrat angebracht; auf der Höhe der Treppe kaum sichtbar eine Frau mit einem Eimer; neben dem Greis eine aus Holzbrettern bestehende Tür, die zum Keller führt. Durch die einen großen Teil einnehmende Wendeltreppe wird der Raum stark verbaut und durch das vorherrschende Holz in einem intimeren Ton gehalten. Die Männer nehmen nur einen winzigen Teil in dem Ensemble ein, sind aber doch nicht zu einer bloßen Staffage herabgedrückt, sondern beherrschen mit ihrer Wesenheit ihre Umgebung und strömen ihr geistiges Fluidum in sie aus. Sie benutzen das durch das Fenster einfallende Tageslicht für ihre Arbeit, und der sich ausbreitende goldig warme Dämmerton umgrenzt in dem Gemach

ihre Daseinszone. Man kann den Anastasius und die verwandten Philosophen ikonographisch und stimmungsmäßig als eine Art Abkömmlinge und Fortsetzungen des Dürerschen »Hieronymus im Gehäus« ansehen, wie diese innig mit ihrem Raum verwachsen und durch ihn in ihrer Konzentration unterstützt, aus einer ähnlichen seelischen Einstellung auf den Gegenstand, aber mit fortgeschrittenen und neuen Darstellungsmitteln veranschaulicht. Daß Rembrandt Dürers Werk kannte, kann bei seinem Interesse für ältere Graphik kaum zweifelhaft sein — bewußt oder unbewußt im geheimnisvollen Wirken der Geschichte führt er eine Tradition weiter. Seit der geistigen Revolution durch Renaissance und Reformation hat die Welt der Gestalt des forschenden und grübelnden Menschen eine besondere Teilnahme entgegengebracht, was zur Folge hatte, daß die Kunst sie in ihren verschiedenen Spielarten als religiösen Denker, als Gelehrten, Alchimisten, Magier — Kategorien, die vielfach ineinander übergingen, — bildlich veranschaulichte. Daß Rembrandt zu einer solchen Art von Naturen eine besondere Hinneigung fühlte, können wir durch sein ganzes Leben verfolgen. Stand er auch mit diesem stofflichen Gebiet in einer Überlieferung, so hat er durch die von ihm geschaffene Kongruenz des Optischen und des Psychischen etwas gänzlich Neuartiges geleistet. Zugleich hat er den Darstellungen sowohl durch die den Alten gegebene Haltung wie durch die auf sie abgestimmte Umgebung etwas Patriarchalisches verliehen.

Das Patriarchalische, wie er es versteht, läßt sich deutlicher da wahrnehmen, wo mehr Figuren zueinander in Beziehung gesetzt sind, wo Familiengefühle hineinspielen, die ja besonders einer solchen Sphäre angehören. Daß das die leitende Uridee bei manchen aus der Bibel geschöpften Szenen für ihn war, dürfte nicht zweifelhaft sein. Wir finden darin die Wurzel für die Erfindung von Gegenständen mit verschiedenem Sachinhalt, die als Gemeinsames einen durch eine Kopulation von Figürlichem und Räumlichem gewollten und betonten Stimmungsausdruck aufweisen, und wir veranschaulichen das zunächst an zwei kleinen, etwa gleichzeitig entstandenen Gemälden, von denen das eine aus den Apokryphen des alten Testamentes, das andere aus den Gleichnissen des neuen geschöpft ist.

Das erstere (Brüssel, Herzog von Arenberg, 1636, B. 216) gibt einen Vorgang aus der von Rembrandt so oft in verschiedenen Episoden behandelten Geschichte: die Augenheilung des alten Tobias durch den Sohn. Psychologisch liegt der Schwerpunkt auf dem familiären Gefühlston mit einer sich darin auswirkenden Innigkeit. Während der junge Tobias unter Assistenz des Engels ganz in die Operation vertieft und bei der Sache ist, hat die Mutter die Linke des Gatten liebevoll in ihre beiden Hände genommen und sucht ihm den Schmerz zu sänftigen,



mit gespannt teilnahmvollem Blick ihm dabei ins Antlitz schauend. Die Beziehung der drei Menschen zueinander ist wie von einem Wirklichkeitserlebnis eingegeben. Dabei führten seine realistischen Bemühungen so weit, daß er, wie der Augenarzt Prof. Greeff in einer besonderen Schrift nachweisen konnte, der Manipulation des jungen Tobias korrekte Beobachtungen nach der damals üblichen Methode des Starstiches zugrunde legte [2]). Er ging zunächst davon aus, das biblische Ereignis in eine ihm bekannte und vertraute heimische Welt zu übersetzen, die für jene alttestamentlich-patriarchalische Welt eintrat und deren urzuständlichen Charakter und Stimmungsgehalt repräsentieren sollte. Nur durch Turban und Tracht des jungen Tobias wird ein morgenländisch-mythischer Ton in die Begebenheit gebracht, und dazu fügt der weißgekleidete Engel mit seinen ausgebreiteten Flügeln, der sich im übrigen ganz menschlich gebärdet, noch ein märchenhaftes Element. In der Lokalität und dem ganzen Ensemble ist die nordische Kleinwelt, in der die Familie lebt, mit aller Ausführlichkeit geschildert. Ein ärmlicher bäuerlicher Raum mit starken Spuren von Verfall und Vernachlässigung. Durcheinandergeschobene, teilweise verwitterte und zersprungene Dachbalken mit allerhand Gehänge dazwischen, eine auch hier wieder geschwungene Holztreppe mit zerbrochenem Geländer, spärlicher, ganz auf den Bedarf zugerichteter Hausrat, Spinnrad und Korb der Frau, ein Kessel über dem Herdfeuer, in dem Hohlraum unter der Treppe ein Faß; am rechten Rande der Haushund, dessen Kopf nicht mehr sichtbar ist — augenscheinlich wurde das Bild an den Seiten beschnitten. Wie schon auf dem Frühwerke von 1626 will Rembrandt nach der Legende die Verarmung des alten Ehepaares, das in seiner zerfallenden Behausung



25. Die Heilung des Tobias. Brüssel, Arenberg.

schlecht und recht dahinlebt, zur Anschauung bringen, und er versetzt es hier in ein nordisches Interieur, das, ohne einen bestimmt fixierten Wirklichkeitseindruck genau nachzubilden, sich aus der Wirklichkeit entnommenen Motiven zusammensetzt und diese in eine künstlerische Einheit faßt, wobei trotz des Verfalls sich über alles eine Traulichkeit hinspinnt, die durch das von dem Fenster goldig einströmende Sonnenlicht eine besondere Wärme empfängt.

Als patriarchalisch pflegen wir eine Lage und eine Gegebenheit anzusehen, wenn sich darin etwas Urzuständliches und Urgefühle bekunden, die unabhängig von zivilisatorischen Faktoren ihren ewigen Bedeutungswert in sich tragen. Darunter fallen Gefühlsbeziehungen zwischen Familiengliedern, zwischen Herren und Dienern, auch zwischen dem Menschen und den Haustieren, seinen ständigen Begleitern, eine durch Primitivität der Zustände bedingte Lebensführung und Gemütsbekundung, wobei das ganze Dasein sich als geschlossen, einheitlich, vielleicht auch in einem besonderen Sinne harmonisch darstellt. Diese Auffassung ist immer eine Fiktion, mit der sich eine verklärende Poetisierung verbindet. Wir pflegen uns so die Zustände und Begebenheiten des biblischen Zeitalters nach den Überlieferungen und Schilderungen ihrer Quellen vorzustellen und uns danach unseren Anschauungsgehalt zu bilden. Das hat Rembrandt als Wesenskern mit seinen Mitteln auffaßbar und nachfühlbar zu machen unternommen. Erfordert wird dazu, daß ein Künstler imstande ist, sich in solche Zustände und Empfindungen zu versetzen und ihnen kraft seiner Einfühlungsfähigkeit einen Wahrscheinlichkeitswert zu verleihen. Er vermochte das und gelangte dahin, indem er Erfindungen biblischer Gegenstände in einer ihm bekannten Welt verfestigte und ihnen so eine möglichst große Natürlichkeit und Anschaulichkeit verlieh. Anhaltspunkte fand er in Jugend- und Kindheitserinnerungen, in Zuständen und Beziehungen seiner Familie, Erlebnissen in der väterlichen und der eigenen Häuslichkeit, so daß er Erträgnisse eines Beobachtungsfeldes, das er sich von vornherein gesteckt hat, für die bestimmten Zwecke verwerten konnte. So hat er die biblische Patriarchalität durch eine ihm bekannte, verständliche und tief erfühlte nordische Patriarchalität versinnbildlicht, indem er zugleich hier und dort durch eine orientalische Kostümierung das Biblische als Lokalkolorit zu kennzeichnen suchte. Ist man sich dessen klar, so erscheint es beinahe unbegreiflich, daß Jacob Burckhardt in seinem bekannten Vortrag ihm jede Fähigkeit Patriarchalisches zu veranschaulichen abgesprochen hat, und man mag sich von dem Gegenteil überzeugen angesichts der in Frage kommenden Werke, von denen noch einige erörtert werden sollen.

Sehen wir ihn aus den neutestamentlichen Gleichnissen die Geschichte von den Arbeitern im Weinberge in dem kleinen Peters-



burger Gemälde (1637, B. 220) aufgreifen, so geschieht es, um eine Szene von patriarchalischem Charakter, für die der Vorgang der Lohnauszahlung das Motiv abgab, realistisch-einläßlich vorzuführen. Das Gleichnis nahm er zum Anlaß, ein kleines soziales Drama zu entrollen, das insofern etwas Urtümlich-Zeitloses hat, als es sich immer da abspielen kann und wird, wo es Herren und Diener gibt: die Auseinandersetzung zwischen zu-



26. Die Arbeiter im Weinberg. Petersburg.

friedenen und unzufriedenen Arbeitern mit ihrem Arbeitgeber. An seinem Tische sitzend, fertigt der orientalisch gekleidete Kaufherr zwei der zuerst in Dienst getretenen Arbeiter, die sich über den zu geringen Lohn beschweren, mit überlegener Würde ab, eine das Ganze beherrschende Gestalt. Um dieses Zentrum gruppieren sich der Rechnungsführer am Tisch seines Herren, weiter hinten die Arbeiter, die, zufrieden mit dem empfangenen Lohn, sich unterhalten (keine sehr glückliche Gruppe), und Knechte, die eine Kiste die Treppe hinauftragen und ein Faß rollen. Der hallenartige Raum ist durch Bücher, Atlanten, Ballen und andere Utensilien als Handelshaus gekennzeichnet und erhält durch gewisse Dinge, den von der Decke herabhängenden Vogelbauer, der in holländischen Häusern so gern gesehen wurde, den Ranzen an der Wand, den Hund und die spielende Katze einen familiär-anheimelnden Charakter. Das als Einheit erfühlte Zusammenwirken von Figürlichem und Räumlichem vermittelt wieder eine in nordischem Sinne als patriarchalisch empfundene

Stimmung. Künstlerisch-formal betrachtet, enthält das Bild manches Konventionelle und noch nicht Bewältigte. Die Haltung des Weinbergbesitzers mit der beteuernd auf der Brust ruhenden Rechten und der vorgestreckten Linken ist eine von Rembrandt damals häufig und bei verschiedenen Gelegenheiten verwendete stereotype Geste; nicht sehr glücklich und auch etwas äußerlich gefaßt der bewegte Disput der zufriedenen Arbeiter. Der Raum ist — ebenso wie bei der Haager Darbringung im Tempel und den Philosophenbildern — mit einer linearperspektivischen Konstruktion angelegt, die zugleich auf den Kaufherrn als das geistige Zentrum bezogen ist, indem der Augenpunkt unterhalb seines Ellenbogens in der Mitte der herabfallenden vorderen Eckfalte der Tischdecke liegt und die Blickbahn durch die Richtung von Fliesenfugen und Treppenstufen energisch dorthin geleitet wird.

Patriarchalität und Interieurstimmung, das wurde zum leitenden Motiv für ein christliches Thema, das im germanischen Norden schon früher gern in einem solchen Sinne gedeutet worden ist: die heilige Familie. Er hat sie in seinen ausgeführten Werken fast immer in einen Innenraum versetzt und nur einmal »die Madonna« als Himmelskönigin in einer Wolkenglorie mit halb verzücktem, halb schmerzvollem Aufblick nach katholischer Auffassung in der Radierung von 1641 (b. 61) gegeben, Mutter und Kind dabei aber ganz realistisch in einer bäurischen Häßlichkeit gezeichnet. Das Gewöhnliche ist, daß er die heilige Familie in dem durch die biblische Überlieferung beglaubigten ärmlichen Zustand ihres irdischen Wandels zum Gegenstande nimmt und den Nachdruck auf das Urtümlich-Familiäre in verschiedenen gegenseitigen Auswirkungen legt: ein Thema, das er in einer nicht unbeträchtlichen Anzahl von Gemälden, Radierungen und Zeichnungen variiert hat. Unter den in abgeschlossener Fassung auf uns gekommenen Werken sind die Radierungen den Gemälden gegenüber in der Minderzahl; es gibt nur zwei in einem Zwischenraum von mehr als zwanzig Jahren entstandene: das frühe nicht sehr erhebliche Blatt mit der säugenden Maria und dem lesenden Josef (um 1632, b. 62) und »die heilige Familie mit der Katze« von 1654 (b. 63). Er hat überhaupt eingehende Interieurszenen weniger in Schwarz-Weiß als in Malerei behandelt, wo sich der warme Ton des Lichtes besser durch die Farbe als Stimmungswert kennzeichnen ließ. In der Radierung hat namentlich Ostade Rembrandts für den Innenraum gewonnenen neuen Errungenschaften weiter ausgebaut.

Auf den verschiedenen Gemälden der heiligen Familie finden wir einen wechselnden Personenbestand; manchmal tritt zu dem Elternpaare noch die Großmutter Anna; Josef steht als Nebenfigur immer abseits und ist gewöhnlich mit einer Zimmermannsarbeit beschäftigt; den Hauptgegenstand bilden Frauen und Kind — aber eigentlich gibt es gar keine Haupt- und Nebenfiguren, denn der aus Figürlichem und

Räumlichem sich zusammensetzende, ganz in eins gewobene Stimmungsakkord ist das, worauf es im wesentlichen ankommt. Weder Mutter noch Kind ist dazu angetan, irgendeine repräsentative Rolle zu spielen; manchmal schläft das Kind in seiner Wiege und entbehrt so jedes selbständigen geistigen Bedeutungsakzentes. Chronologisch ordnen sich die in Betracht kommenden Stücke folgendermaßen: 1640, Louvre, B. 242; um 1644, Downton Castle, B. 250; 1645, Petersburg, B. 251; 1646, Kassel, B. 252. War die frühe Münchener heilige Familie mit ihrem großen Format kein sehr geglückter Versuch, so hat er bei dem Louvre-Bilde, das in bezug auf Beleuchtung und Interieurstimmung der Tobias-Heilung nahe steht, den Ton, den er anschlagen wollte, gefunden. Er beschränkt sich jetzt bei derartigen Gegenständen von intimem Charakter auf eine kleinfigurige Darstellung; nur das Petersburger Bild ist in etwas größerem Umfang gehalten. Die für das Louvre-Bild maßgebende Idee ist ein Familienidyll: das Kind von der Mutter gesäugt und von der Großmutter Anna betreut, neben ihnen Josef in Rückenansicht dem Fenster zunächst mit Sägen beschäftigt. Rührend wirkt es in seiner echten und schlichten Menschlichkeit, wie die alte Anna, ein derber vierschrötiger Volkstypus, mit wichtig besorgter großmütterlicher Teilnahme ihre Lektüre unterbrechend, sich dem Akte der Mutter zuwendet und mit der Hand nach dem Kinde greift. In einem leisen Kontraste zu ihr und der ganzen Umwelt steht Maria durch eine gewisse formale Distinktion und vornehm überlegene Haltung, was sich vielleicht aus einer Anregung durch ein italienisches Vorbild erklärt. Hier wie bei dem Kasseler Bilde fühlt man sich an einen weichen melodiösen romanischen Madonnentypus gemahnt — man hat für das letztere auf Raffaels Madonna della Sedia 3), für das erstere auf Tizian verwiesen —, aber derartige



27. Die heilige Familie. Louvre.

Anklänge sind in bezug auf das Wesentliche der Gesamtauffassung ohne großen Belang. Das bäuerliche Zimmer ist vollgepfropft mit Werkzeug, Hausrat, Küchengerät, Lebensmitteln. Die auf einem Stuhl liegende Hauskatze neben dem Kamin trägt zu der Traulichkeit des Innenlebens bei. Wie auf dem einen Philosophenbilde des Louvre brennt in dem Kamin ein Feuer, über dem ein Kessel hängt. Aber alles wird doch erst zusammengefaßt und in eine einheitliche Stimmung gebracht durch die Gnade des Lichtes. Es strömt hell und warm durch das in seinem unteren Teil geöffnete Fenster, streicht über den Rücken Josefs, lagert sich am breitesten auf der Gruppe der Maria mit dem Kinde, die dadurch ihr Übergewicht erhält, und bildet schließlich einen hellen Fleck auf den Dielen des Bodens, wo ein paar Holzscheite neben dem Kamin liegen. Weiter nach der Tiefe kommt es zu einem Ringen zwischen Tageslicht und Kaminfeuer, und diese Doppelbeleuchtung ist wieder ein luminaristisches Problem. Ganz unter der Wirkung des roten Feuerscheines steht die Katze im Hintergrunde. Das Farbenensemble ist hauptsächlich auf Gelb und Rot gestellt, wobei das Rot nach der Richtung des Kamins hin immer mehr überhand nimmt. Ein Blau, das auf dem Louvre-Philosophen (Abb. 24), wo es den Tisch neben dem Fenster beherrscht, die hervorstechendste Lokalfarbe ist und auch sonst in jener frühen Zeit gern Verwendung findet, kommt hier gar nicht vor... Ein anderes Mal gibt es ein abendliches Beisammensein des Familienkreises bei Kerzenlicht auf dem um 1644 entstandenen Gemälde (B. 250), dessen Mittelpunkt das schlafende Kind in der Wiege, Maria und Anna bilden, während sich Josef abseits unter der Treppe zu schaffen macht. Hier hat sich eine urgermanische Phantasie ganz in die trauliche Dämmerstimmung eines spärlich beleuchteten nordischen Gemaches eingesponnen. Maria, nur von der Seite sichtbar, liest aus einem Buche der alten Mutter vor, die, das Wiegenband in der Hand, ruhig einnickt; von ihrer Gestalt wird durch die von Maria verdeckte Kerze ein riesiger Schatten an die Wand geworfen. Ein Genrebild könnte man sagen. Gewiß, ein Bild mit genrehaften Einzelheiten, in dem aber alle Elemente unter Beitragung des Lichtes in einer nicht weiter definierbaren Weise so auf eine Wirkung frommer Beschaulichkeit zusammengefaßt sind, daß sich daraus für einen dafür Empfänglichen religiöse Werte ergeben. Und hat nicht auch der große Schatten eine eigentümlich geheimnisvolle stimmungbeschwörende Macht? Man halte sich im Geiste irgendeine reine holländische Genreszene daneben, um einen Wesensunterschied herauszufühlen. Rembrandt will in seinen heiligen Familien das in einfachen patriarchalischen Formen sich abspielende Dasein der biblischen Zimmermannsleute veranschaulichen, zu deren Urgefühlen das religiöse gehört, das ihrem Wandel und Wirken, dem Raum, der sie umgibt, der Luft, die sie atmen, gleichsam imprägniert ist[1]). Wie in seinen Gleichnisdar-



stellungen hat er in diesen Szenen ethische Exempel vorgeführt: ein vorbildliches Familienethos ist in ihnen verkörpert. Die Grundauffassung ist dieselbe wie in den zahlreichen germanischen Werken seit dem Aufkommen des Realismus am Anfang des 15. Jahrhunderts, wie sie Dürer in seinen Madonnen und heiligen Familien so herzlich und liebenswert zu Gemüte geführt hat, nur daß Rembrandt mit seinen malerischen Mitteln die Stimmung noch mehr konzentrierte. Indem er alle Werte in den menschlich-patriarchalichen Charakter der heiligen Familie verlegte und aus ihm herleitete, verzichtete er auf Steigerungen ins Übermenschliche und Transzendente. Nur einmal — auf dem Petersburger Bilde — hat er dem göttlichen Wunder objektive Gestalt verliehen durch Anbringung einer kleinen Engelglorie, die in die Zimmermannswerkstätte aus der linken Ecke herniederschwebt in dem Augenblicke, wo Maria die Lektüre ihres Buches unterbrochen und die Decke von der neben ihr stehenden Wiege abgenommen hat, um sorgsam das schlafende Kind zu beobachten. Die Engel sind nackte geflügelte Bübchen, die — wie gewöhnlich bei ihm — ihr Schweben und Fliegen nicht gerade meisterhaft ausüben; sie schneien mit kindlich-putzigem Ungestüm in die Stube hinein, unbemerkt von den Anwesenden, die ihrer nicht achten; einer hat sich von den Gefährten gelöst und läßt sich unmittelbar über dem Christkinde nieder, den Kopf neugierig vorstreckend und das linke Ärmchen voller Staunen über das eben unter der aufgehobenen Decke sichtbare Kind ausbreitend. Frei von allem überirdischen Pathos fügen die Engel nichts als ein idyllisches Motiv der Familienszene bei. Auf einer rasch hingeworfenen Federskizze der Sammlung Bonnat (HdG. 683), die als eine erste Idee zu der Darstellung aus der Phantasie hervorgeschossen ist, findet sich nur der eine, größte Engelknabe mit den ausgebreiteten Flügeln, der gleichwertig neben die anderen Figuren gesetzt ist. Während er sich aber hier in schrägem Zuge niedersenkt, nimmt er im Bilde eine rein vertikale Richtung ein, als Gegenbewegung zu der in der Diagonale von links unten nach rechts oben verlaufenden Hauptrichtung, in die Maria mit ihrem ausgestreckten Arm und der Oberkörper des Josef eingestellt sind.

Auf dem Kasseler Bilde von 1646 (B. 252), wo das Kind wach auf dem Schoße Marias steht, ist Mutterliebe und Mutterglück das bestimmende Motiv. Sie hat es aus der neben ihr stehenden Wiege genommen und herzt den sich an sie anschmiegenden Sohn, der, schon den Windeln entwachsen, über die ersten Monate hinaus ist und in Erwartung der bevorstehenden Mahlzeit etwas unruhig geworden zu sein scheint. Der in der Ferne Holz spaltende Josef, das Feuer in der Mitte, daneben der Napf mit dem Löffel zum Kochen des Süppchens und die beschauliche Hauskatze, das alles gibt das Lokalkolorit zu dem häuslich-familiären Beisammensein. Die Raumbehandlung unterscheidet

sich dadurch von den früheren Räumen, daß weder ein einheitlicher Raum noch ein eigentliches Interieur vorhanden ist. Die Kammer, in der Maria vor dem Bette sitzt, wird von hinten her umfaßt von einer spitzbogigen Ruine, die ein großes Fenster, das durch ein Stabnetz in rechteckige Teilungen zerlegt ist, enthält, während nach rechts ein paar Stufen ins Freie führen, wo Josef seine Arbeit verrichtet. Das Architektonische ist ungemein kunstvoll zusammengesetzt und mit der gemalten breiten Umrahmung, an der die Stange mit zurückgezogenem Vorhang befestigt ist, auf eine dekorative Gesamtwirkung hin in Beziehung gebracht. Da das Raumbild sich, dem Breitformate folgend, parallel zur Bildfläche in die Tiefe erstreckt, so gibt es hier nicht wie auf den früheren Interieurbildern ein Seitenfenster, durch das die Lichtführung bestimmt wird. Das große Fenster in der Rückwand ist für die Beleuchtung nahezu irrelevant; das Licht streicht von links oben über Maria und breitet sich auf der Mitte des Vordergrundes aus. Das Ganze geht mit dem Stil jener Jahre zusammen, den wir später als den getragenen noch näher charakterisieren werden.

Um Schöpfungen in solcher Art auszugestalten bedurfte es verschiedener Eigenschaften. Der Maler mußte über ein Beobachtungsmaterial gebieten, das ihn instand setzte, dem Dargestellten den beabsichtigten und überzeugenden Wahrscheinlichkeitswert zu verleihen, und er mußte ferner aus der Tiefe seiner künstlerischen Eingebung zubringen, was es an Patriarchalität, Familienethos und simpler Frömmigkeit enthalten sollte.

In sein Beobachtungsmaterial gewähren Einblick Zeichnungen nach der Natur mit Motiven aus dem Familienleben, von Erwachsenen und Kindern. Zahlreich sind die Studien nach Kindern in jugendlichem Lebensalter, und er offenbart dabei ein außerordentliches Einfühlungsvermögen in kindliches Wesen und Gebaren. Gerade das Naiv-Unbewußte hat er mit sicherem Instinkt getroffen. Nur ein Mensch mit Familiengefühl und ein Kinderfreund konnte sich dem so hingeben. (Ein ähnlich eindringlicher Beobachter, der unfamiliäre und bissige Hagestolz Menzel, hat nichts dergleichen aufzuweisen.) In Kinderzeichnungen zeigt sich Rembrandt von einer besonders liebenswürdigen Seite — ein Epitheton, zu dem man sonst bei ihm nicht leicht greifen dürfte.

Um eine ungefähre Vorstellung von der Fülle und dem Wechsel der Motive zu geben, sei nur einiges, das sich in dem uns bekannten Zeichnungsschatz findet, angemerkt: Säuglinge im Steckkissen oder in der Wiege, zum Teil schlafend, zum Teil mit der Flasche im Mund, etwas ältere Babys, auf dem Schoß, am Busen oder in den Armen getragen von Mutter oder Wartefrau, bei den ersten täppischen Gehversuchen am Gängelband oder an der Hand geführt. Da gibt es denn

die artigen, braven und anstelligen Kinder, über deren Benehmen den Begleitern die Freude aus den Augen lacht, oder den berühmten »unartigen Knaben«, der schreiend, mit Armen und Beinen strampelnd von einer Frau aus dem Hause getragen wird. Eine der entzückendsten Beobachtungen: das kleine Kind, das ängstlich mit den Händchen einen großen Windhund abwehrt, der sich heranschnuppert, während eine Frau, die es knieend umfaßt hält, ihm gut zuredet (Budapest, HdG. 1387). Junge und Alte, Männer und Frauen werden als Begleitung den Kindern zugesellt und gehen auf ihre Bedürfnisse und Spiele ein. Vielleicht ist es besonders kennzeichnend, mit welchem Interesse auch die Männer dabei beteiligt sind und sich gutmütig in das Leben und Treiben der Kinder hineinziehen lassen. Auf einer Zeichnung löffelt ein Vater dem auf seinem Knie sitzenden Kleinen seinen Brei aus einem Napf ein (HdG. 1013); ein anderes Mal spielt ein älterer Mann mit einem Kindchen und läßt sich von ihm auf dem Kopf herumtatschen (HdG. 1126). Derartige Zeichnungen erstrecken sich von den dreißiger bis in die fünfziger Jahre, und auch noch der ältere und ernste Rembrandt hat sich den Sinn und die Aufnahmefähigkeit für das Kindliche bewahrt. Die forschende Beobachtung des Künstlers erstreckt sich auf alles was in der Kleinwelt von Familie und Kinderstube vorgeht, und er hat gezeigt, wie ihm jedes Natürliche beachtenswert und heilig ist. So hat er einmal eine Frau in den Geburtswehen (Saskia?) aufgenommen, am Boden liegend, von einer Frau und einem Mann unterstützt, wie eine Zeichnung der Sammlung Hofstede de Groot, die früher unter der Bezeichnung »ohnmächtige Frau« ging (HdG. 1272), von Valentiner richtig gedeutet zu sein scheint. Auf einer sorgfältig durchgeführten Lavis-Zeichnung der Bonnat-



28. **Federzeichnung. Budapest. HdG. 1387.**

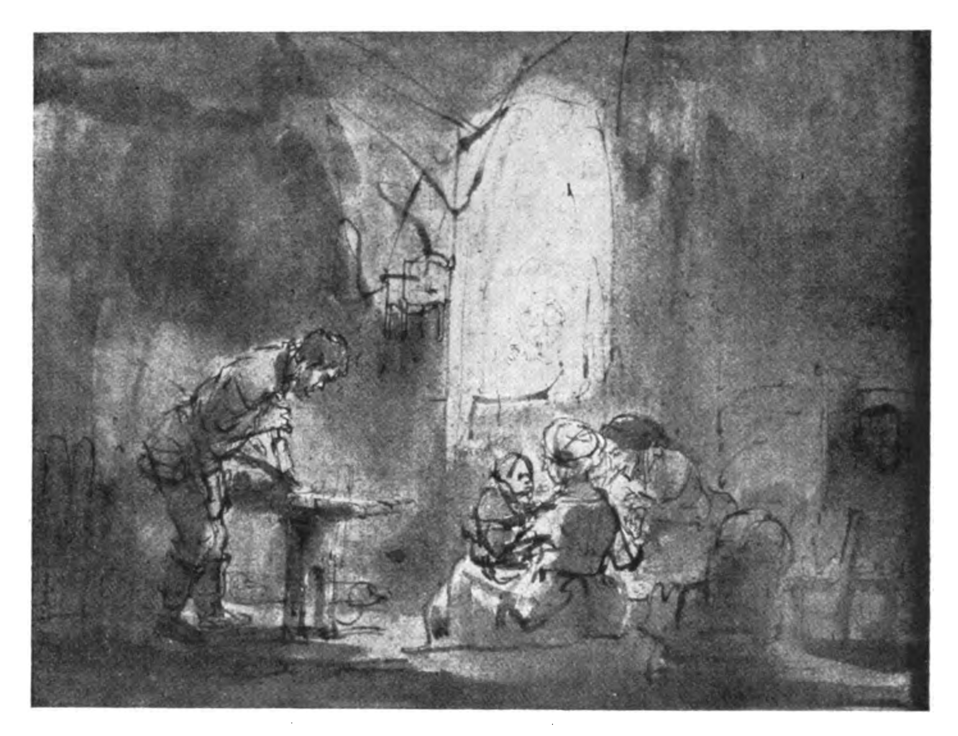
Sammlung (HdG. 684) sieht man, wie bei nächtlichem Dunkel im Freien vor einer Höhle eine Mutter ihr Kind auf ihrem Schoße trocken legt, während der Vater daneben steht und ihr mit der Laterne leuchtet, und in diesen Vorgang ist ein so andachtsvoller Ernst gelegt, daß das im gemeinen Verstande Simple und Banale in seiner urzuständlich-gefühlvollen Bedeutsamkeit eine Weihe empfängt, — darunter mag man sich denn eine heilige Familie bei einer Rast auf der Flucht nach Ägypten vorstellen.

Man ist sich längst klar darüber, daß er für seine biblisch-historischen Darstellungen mit Familienszenen sich auf Beobachtungen stützte, die er an Gliedern seines eigenen Hausstandes, Frau und Kindern machte. Die dafür in Frage kommenden Zeichnungen sind kürzlich von Valentiner zusammengestellt und darunter manche bisher noch nicht veröffentlichte bekannt gegeben worden 5). Einige zeigen offenbar Saskia im Bett während einer Krankheit oder als Wöchnerin — in dem letzteren Fall ist die Wochenstube durch den geflochtenen Sitzkorb gekennzeichnet, in dem die Amme oder Wöchnerin das Kind zu nähren pflegte. Auf ein paar Blättern sitzt eine Wärterin oder Amme neben dem Bette der siechen Frau. Manchmal ist der Innenraum, wohl unter Anknüpfung an die eigene Häuslichkeit, mit ins Einzelne gehender Ausführlichkeit angedeutet. Wenn er seine Beobachtungen aus dem Familienleben gewiß durch Gelegenheiten, die ihm seine unmittelbare Umgebung bot, erweitert, vertieft und durch manche Züge bereichert hat, so war das doch weder die einzige Quelle noch gab es den ersten Anstoß für derartige Studien. Valentiner bildet selbst eine bezeichnete und 1634 datierte Zeichnung ab (im Kunsthandel; ob eigenhändig oder Kopie, läßt er offen), die eine als heilige Familie gedachte Familienszene wiedergibt, wo die Amme vorn in dem Sitzkorb das Kind auf dem Schoße hält, die im Bette liegende Mutter im Hintergrunde als unscharfes Fernbild erscheint, und er muß nun, da er auch hier für die Mutter an einer Aufnahme nach Saskia als Wöchnerin festhalten will, das erste Kind aber erst 1635 geboren wurde, der hypothetischen An-



29. Lavierte Federzeichnung. HdG. 1013.

nahme das Wort reden, daß der Künstler im Vorgefühle der zu erwartenden Geburt bereits das Kind auf dem Schoße der Amme hinzugefügt habe. Es heißt jedoch, den Kreis fruchtbarer Untersuchungen zu sehr einengen, will man alles in dasselbe Schema zwingen. Wir haben deutliche Zeugnisse, daß er auch schon vor seiner Verheiratung eingehende Naturstudien aus dem intimen Leben von Frauen und



30. Die heilige Familie. Zeichnung. British Museum.

Kindern machte. Dafür spricht z. B. die sicherlich nicht später als 1632 entstandene Radierung der heiligen Familie (b. 62), auf der Maria das Kind säugt, während neben ihr der Wickelkorb steht. Ferner ist eine Gruppe prachtvoller Zeichnungen, die Frauen in verschiedenen Verbindungen mit Kindern in meisterlicher Treffsicherheit wiedergeben, dem breiten stenographischen Stil nach in den fünfziger Jahren entstanden, als Rembrandt selbst keine kleinen Kinder daheim hatte[6]). Man hat auch schon früh derartige Gegenstände in einer besonderen Kategorie zusammengestellt, denn in dem Nachlaß des Malers Jan van de Cappelle (1680) erscheint von ihm eine Mappe mit 135 Zeichnungen unter dem Titel »Frauenleben mit Kindern«.

Bildete das in Naturstudien von so reicher Fülle aufgehäufte Material ein Sammelbecken, das Motive für Erfindungen der verschiedensten Art enthielt, so zeigt sich zugleich, wie selten er solche Studien unmittel-

bar für eine Ausführung übernahm und wie viele Metamorphosen sie oft bis zu einer endgiltigen Fassung durchmachten. Wir kennen denn auch nur wenige Zeichnungen, die im ganzen oder als Teilstudien für die in Malerei oder Radierung vorliegenden heiligen Familien verwertet wurden. Das einzige Beispiel, wo sich ein ganzer Kompositionsentwurf erhalten hat, ist die schon erwähnte flüchtig hingeworfene Federskizze für das Petersburger Bild in der Bonnat-Sammlung. Sehr selten findet sich auf einem Blatt ein ausführlich angelegtes Interieur mit Kennzeichnung der bestimmenden Faktoren von Licht und Färbung. Eine hervorragende Ausnahme bietet die zu bildmäßiger Abrundung gebrachte und jedenfalls als Selbstzweck gedachte Londoner Lavis-Zeichnung mit der heiligen Familie in der Zimmermannswerkstätte (Hind. p. 29 Nr. 61; Abb. 30). Durch ein im Mittelgrunde angebrachtes Seitenfenster fällt helles Tageslicht in das Zimmer, in dem Josef an einem Tische arbeitet, während Maria mit dem Kinde auf dem Schoße und neben ihr Anna auf dem Boden sitzen. Außerhalb des Fensters eine flüchtig angedeutete Figur, die an die Scheiben pocht, ob Mann oder Frau, ist nicht zu erkennen. Raum und Beleuchtung sind als Anschauungs- und Stimmungswerte hier mit Feder und Tusche in Wirkung gesetzt; das Helldunkel durch die Lavisabtönungen auft feinste herausgearbeitet. Wo nur die skizzenhafte Aufzeichnung eines Wirklichkeitseindruckes oder ein Kompositionsentwurf für eine Erfindung beabsichtigt war, begnügte er sich für das Räumliche mit wenigen Andeutungen und allgemeinen Anhaltspunkten. Wir kennen keine einzige Zeichnung, von der ein fertiges Interieur in ein Bild übernommen wäre.

Der nordische Innenraum mit seiner mannigfachen Klein- und Eigenwelt, den der Künstler in den dreißiger und vierziger Jahren zum Träger patriarchalischen Lebens gemacht, bis in alle seine Tiefen erforscht und in allen seinen Intimitäten der malerischen Wiedergabe erschlossen hat, tritt später immer mehr zurück und wird schließlich ganz aufgegeben, nachdem das Thema für ihn erschöpft war. Mit einer Umstellung seines Problemkreises ändert sich das Verhältnis von Figur und Raum. Zusammen mit dieser Entwicklung ging eine Ausscheidung des genrehaften Elementes, das in der Frühzeit Szenen aller Art begleitet und einen nicht unwesentlichen Bestandteil in seinen Erfindungen ausmacht.

Sechstes Kapitel

Genre und Komik

So sehr Rembrandt in vielem aus dem Rahmen der zeitgenössischen Kunst herausfällt, aufs engste ist er mit der national-holländischen Entwicklung durch seine Beziehung zu dem Genre verwachsen. Allerdings gibt es dabei manches, wodurch er sich von dem unterscheidet, was den Spezialisten auf dem Gebiete im Durchschnitt eigentümlich und gemeinsam ist. Wenn sein Werk auch reich an genrehaften Zügen ist, so hat er doch nur selten eine besondere Aufgabe daraus gemacht und keine der verschiedenen Gattungen der Genremalerei als Spezialität ausgebildet. Für die Genremaler im allgemeinen stellten einzelne gesellschaftliche Klassen das Personal, und es gab unter ihnen solche, welche die eine oder andere Klasse bevorzugten und sich teilweise ganz auf sie verlegten: Kavaliere der vornehmen Kreise mit ihren Damen, Soldaten, Dirnen, Kleinbürger und Bauern nebst ihrem Anhang. Dem eigentlichen Genre — insofern es sich von der bloßen Wiedergabe eines Wirklichkeitseindruckes unterscheidet und als ästhetische Kategorie bei einem Einteilungsprinzip genommen wird — darf als eigentümlich zugesprochen werden, daß einer sittenbildlichen Szene irgend eine Handlung untergelegt oder eine anekdotische Zuspitzung verliehen wird; es hat einen erzählenden Charakter und liebt es, den Vorgang mit einer Pointe zu versehen. Dabei kann ein Künstler das was er vorführen will, einmal rein sachlich zur Anschauung bringen, ohne ausgesprochene subjektive Stellungnahme, ohne Kritik, ohne Verteilung von Licht und Schatten in bezug auf die menschlich-sittliche Haltung der Personen; oder er zielt darauf ab, Figuren und Vorgänge eigens in einem bestimmten Lichte erscheinen zu lassen, ihnen einen komischen oder karikierten Anstrich zu geben und mit satirischer Absicht zu Leibe zu gehen. Vielfach gipfelt die Handlung in einer witzigen Pointe, wobei der Beschauer sich dann ein Vorher und Nachher zu ergänzen genötigt sieht. Genredarstellungen dieser Art kommen bei Rembrandt kaum vor. Das Erzählende und Handlungsmäßige hat er der eigentlichen Historie vorbehalten; das Genre ist bei ihm rein zuständlich und frei von allen aus einer sukzessiven Folge von Momenten sich ergebenden Spannungsabsichten. Was sich dem Auge darbietet, läßt sich sozusagen mit dem ersten Blick auffassen

und bei dem Fehlen derartiger Anspielungen ohne weiteres aus dem rein Bildhaften begreifen. Man kann eigentlich nur von genrehaften Motiven bei ihm sprechen, auch da, wo er solche zu selbständigen Darstellungen ausbaute, ebenso wie er sie vielfach in seine Historien einzustreuen liebte. Verzichtete er selbst auf das anekdotische Genrebild, so hat er doch Meistern, die sich darauf verlegten, in künstlerisch-malerischer Hinsicht entscheidende Anregungen geboten. An derartigen Gegenständen läßt sich auch beobachten, wie seine Phantasie von den komischen Seiten der Wirklichkeit berührt wurde und das in künstlerisches Gut umsetzte. Er legt die Komik in eine Situation oder in Aussehen und Gebaren einzelner Gestalten und begründet sie nicht, wie so mancher Genremaler, auf einem witzigen Moment, der sich aus einem in einem Ablaufe zu denkenden novellistischen Vorgang ergibt. Der Witz ist etwas, das wohl seiner Natur zuwiderlief und worauf er sich nicht einließ.

Auch bei diesem Stoffgebiete kann man erkennen, wie er nach bestimmten Überlegungen Wahl der Technik und des Formates von dem Gegenstande, den er sich vornahm, abhängig machte. Die selbständige Ausführung genrehafter Motive blieb im wesentlichen der Radierung vorbehalten. Ein Gemälde wie der Berliner „Geldwechsler“ am Anfang seiner Tätigkeit, das sich in der Bahn des Überlieferten und Zeitgenössischen hält, steht bei ihm vereinzelt da, und man könnte ihm in bezug auf das Motivische höchstens aus einer späteren Periode die Dresdener „Goldwägerin“ von 1643 (B. 304) an die Seite stellen, die aber aus einer ganz anderen künstlerischen Anschauungswelt heraus erwachsen ist und sich mehr dem Bildnis annähert. Für Genrebilder in großem Format, wie sie Honthorst — zum Teil unter Caravaggios Einfluß — zu seiner Spezialität machte, wußte er sich nicht zu erwärmen. Die Genesis seiner eigentlichen Genredarstellungen ist gewöhnlich die, daß ein Wirklichkeitseindruck, der ihn in seiner charakteristischen Beschaffenheit irgendwie gefesselt hat, bei der Verwendung für ein auszuführendes Werk in der Phantasie eine genrehafte Fassung erhielt, wobei hier und dort je nach der für den betreffenden Zweck beabsichtigten Wirkung Komisches, Groteskes, Burleskes nachdrücklich und in verschiedenen Graden herausgestellt wurde. Grenzen zwischen einer bloßen Wirklichkeitsreproduktion von genrehaftem Anstrich und einer reinen Genreszene sind schwer zu ziehen da, wo das Kriterium des Anekdotischen, des Literarischen, einer »Geschichte« fehlt — namentlich bei Zeichnungen, die nicht deutlich erkennen lassen, ob es sich um die mehr oder weniger unmittelbare Wiedergabe von etwas Gesehenem oder schon um die phantasiemäßige Umbildung und Ausgestaltung eines Gesehenen mit einer bestimmten Zielrichtung handelt. Das letztere als Ausdruck eines formenden Willens ist jedenfalls erforderlich, um von Genre als



Kunstgattung oder ästhetischer Kategorie sprechen zu können. Besser als durch alle begrifflichen Formulierungen wird aber, was gemeint ist, zur Klarheit kommen, wenn wir eine Anzahl von Beispielen vorführen, wo genrehafte Motive bei Rembrandt auftreten, und zeigen, wie er dabei verfahren ist, wobei zugleich die verschiedenen Arten des Komischen, die seine Phantasie umfaßt, erörtert werden sollen. Wir müssen uns dabei, wie schon erwähnt, hauptsächlich an die Radierung halten, und auch bei ihr ist die Genredarstellung auf die Frühzeit beschränkt und weicht von den vierziger Jahren an immer mehr aus seinem Aufgabenkreis.



31. Die Kuchenbäckerin. b. 124.

Als eine eigentliche Genreszene darf man die Pfannkuchenbäckerin (1635, b. 124) bezeichnen, die auch dadurch besonders aufschlußreich ist, daß man durch zwei Vorstudien in ihre Entstehung Einblick erhält. Die alte Bäckerin rührt in der Pfanne über dem offenen Feuer ihre Fladen, umringt von Kindern, die für diese Leckerbissen ihre Hauptabnehmer sind; ein halbwüchsiger Junge mit einem verwegenen Krämpenhut, der eben ein großes Stück abgebissen, lacht dem Beschauer ins Gesicht; einem den ganzen Vordergrund beherrschenden kleinen Kinde sucht ein Hund seinen Kuchen zu entreißen, und dieses bemüht sich, seinen Schatz in beiden Händen bergend, ängstlich, sich dem gierigen Angriff des Tieres zu entziehen; im Rücken der Alten sitzt eine Frau mit einem kleinen Kind auf dem Schoße. Verschiedene genrehafte Motive, die sich auf den Hauptgegenstand beziehen, sind für eine bestimmte kompositionelle Wirkung zusammengefügt und der den Mittelpunkt bildenden Bäckerin subordiniert. Durch den aus dem Bilde herausblickenden Jungen

wird noch jene schon seit dem 16. Jahrhundert übliche Beziehung mit dem Beschauer hergestellt, die Alois Riegl als »äußere Einheit« bezeichnet hat. Dieser Junge und die Verfolgung des kleinen Kindes durch den Hund bringen absichtlich ein komisches Element in die Szene, das mit dem emsigen Ernst der in ihr Geschäft vertieften Alten in einen Kontrast gestellt ist. Die Verknüpfung der verschiedenen Motive und die vereinheitlichende Bearbeitung zu einem Genrebild ist erst bei der endgültigen Redaktion vorgenommen worden, während die zwei vorbereitenden Zeichnungen (Amsterdam, Hdg. 1198; Louvre, HdG. 643) nur Material dafür bieten. Auf beiden ist das Hauptmotiv, die nach rechts gewandte backende Alte mit dem Pfannenstil in der Hand, enthalten; auf dem Louvre-Blatte sitzt sie unter einem Stand, was gewiß unmittelbar auf ein Wirklichkeitserlebnis zurückgeht; auch sind beidemal schon Kinder in ihrer Umgebung angebracht. Von der Amsterdamer Zeichnung ist das auf die Pfanne niederblickende Kind mit dem Kopf über den Händen — allerdings in veränderter Haltung — übernommen worden; die das Kind führende Frau der Louvre-Studie (ein Motiv, das noch auf anderen Zeichnungen vorkommt) hat sich in die sitzende Gruppe der Radierung verwandelt. Ein ordnender künstlerischer Wille hat also verschiedene Studienmotive zusammengefügt und in eine einheitliche Genredarstellung mit komischer Wirkung verwandelt, deren formaler Charakter durch die mit flächenhaft hintereinander gesetzten Schichten durchgeführte Anlage den Zeichnungen gegenüber eine bestimmte bildmäßige Stilisierung aufweist.



32. Entwurf zur Kuchenbäckerin. Louvre.

In das Gebiet des Derbkomischen führt die radierte Szene des Rattengiftverkäufers, der einem in seiner Haustür stehenden alten Manne seine Ware anbietet (1632, b. 121). Rembrandt hat der Figur durch ihr Volumen und ihre Tracht, den Kopf mit zerzaustem Spitzbart und hoher Mütze, das umgehängte Schwert, die auf der Schulter sitzende Ratte, die in der Linken ruhende Stange mit Korb, an der tote Ratten

baumeln, während eine lebendige auf dem Korbrand hüpft, ein höchst groteskes Aussehen verliehen. Gewiß knüpft die Bildung des Mannes an eine aus dem Leben gegriffene Gestalt an, ist aber durch Übertreibung individualcharakteristischer Eigentümlichkeiten, durch seinen ganzen eine Form von ruhmrediger Reklame ausdrückenden Aufzug und durch den damit bewirkten Kontrast zwischen dem was er vorstellen will und dem was er wirklich bedeutet, ins Groteskkomische gesteigert. Welcher Art die Beziehung ist zwischen ihm und dem sich abwendenden Käufer, dessen Geste nicht klar wird, kann nicht deutlich abgelesen werden, so daß man nicht ins Reine kommt, wie sie sich miteinander abfinden. Es geht Rembrandt nicht darum, den Ausgang des Handels zwischen den beiden zu motivieren, seine Sache war es nicht, wie schon erwähnt, eine Pointe treffsicher herauszustellen — und darin konnte er es gewiß mit anderen, einem Jan Steen oder Terborch, nicht aufnehmen; es kam ihm bei derartigen Szenen weniger auf die Beziehungen zwischen den auftretenden Figuren und auf den Vorgang als solchen an, als daß er die charakteristische und malerische Erscheinung der einzelnen Figuren zur Anschauung brachte, um deretwillen er die Darstellung in Angriff nahm. So ruht auch bei der 1648 datierten Radierung Bettler an der Haustür (b. 176) der Schwerpunkt des Interesses auf der Individualcharakteristik des fahrenden Volkes, während der in der Tür seines Hauses stehende Alte, von dem nur der vorgebeugte Oberkörper sichtbar ist, und der eben ein Almosen in die ausgestreckte Hand der Bettlerfrau legt, eine nebensächliche Rolle spielt. Und man wird kaum sagen können, daß das Zwiegespräch zwischen den beiden Händen, der empfangenden und der gebenden, sehr überzeugend wirkt. Wie öfter bei Rembrandt ist die Gestik etwas aufdringlich und mit einem zu starken Ausdruck belastet, wo



33. Der Rattengiftverkäufer. b. 121.

ein genrehaftes Motiv mehr Leichtigkeit und Geschmeidigkeit erforderte.

Wie sehr sein Interesse an der einzelnen Figur von charakteristischem, ihn fesselndem Gepräge haftete, zeigt sich nicht nur in den zahlreichen Studienblättern, wo er solche Modelle aufgenommen hat, sondern auch darin, daß er sie häufig zum alleinigen Gegenstand eines abgeschlossenen Werkes machte. Wenn er von früh auf an seltsamen, absonderlichen, krausen Gestalten, die in den Niederungen des Lebens ihr Wesen treiben, Gefallen fand und sie für genrehafte Motive verwertete, so steht er damit in einer niederländischen Tradition, die bis zum alten Pieter Bruegel, Hieronymus Bosch, ja noch weiter zurückreicht, aber er sah diese Welt mit neuen und eigenen Augen. Bettler, Hausierer, Quacksalber und allerhand fahrendes Volk und Lumpengesindel übten auf ihn eine Anziehungskraft aus nicht nur durch das Optische ihrer Erscheinung, sondern auch durch ein Seelisches, das sich dahinter birgt. Dem dekorativen Bedürfnis seiner Phantasie boten das Zerschlissene, Zerfetzte, Ausgefranste der Tracht, groteske Zusammenstellungen und Überladenheiten — all das was solche Gebilde sozusagen als Naturprodukte an sich hatten — besonders günstige Gestaltungsmöglichkeiten. Die Frühzeit bis in die Mitte der dreißiger Jahre ist die reichhaltigste an derartigen Gegenständen.



34. Bettler. b. 179.

In dieser Zeit sind die meisten seiner Bettlergestalten entstanden. Es mag sein, daß ihm der Stoff auch durch Callots berühmte Bettlerradierungen nahegebracht wurde, aber die seinigen sind doch aus einer verschiedenen geistig-seelischen Verfassung heraus geschaffen. Jenem bieten die Armen und Zerlumpten Anlaß zu launigen Einfällen — ähnlich wie seine Komödienfiguren. Er dachte an sein Publikum in hochstehenden gesellschaftlichen und höfischen Kreisen und erfand seine Figuren mit in der Absicht, durch ihr seltsames und groteskes Aussehen zu ergötzen und zum Lachen anzuregen. Seine enge Beziehung zum Theater und sein Hang zum Theatralischen führte ihn zu einem Zuspitzen und Unterstreichen, und gleichwie ein Regisseur dirigiert er

den Zuschauern zu Gefallen seine Akteurs und teilt ihnen von seiner Laune, seinem Esprit, seinem Witz, seiner graziösen Beweglichkeit mit. Rembrandts gewiß in mancher Hinsicht verwandte Bettlergestalten sind frei von subjektiver Komik. Ihm fehlt auch die satirische Anlage, die jenem im Blute steckt und dazu auffordert, Menschen und Dinge mit spielendem Witz von oben her zu betrachten und in Zerrbilder zu fassen; jede karikierende Absicht liegt ihm fern. Er tritt seinen Gestalten ohne eine kritische Einstellung gegenüber und fühlt sich nur durch das sie auszeichnende Charakteristische angeregt. Seine naturalistische Weltanschauung schließt das Häßliche gleichwie etwas Naturgegebenes in sich und sucht es als solches auch für seinen künstlerischen Stil fruchtbar zu machen. Betrachten wir etwa den an seinem Stocke wankenden alten Bettler mit dem linken Arm in der Binde, das eine Bein an einer Stelze hochgebunden (b. 179; Abb. 34), so ist das eine in einer bestimmten Situation erschaute Wirklichkeitserscheinung, die weder nach der tragischen noch nach der komischen Seite eine künstliche Steigerung erfahren hat. Das von der imitativen Phantasietätigkeit aufgegriffene Unruhig-Bewegte der Gestalt findet sein dekoratives Korrelat in dem fluktuierenden Geriesel der graphischen Linienspiele. Ebenso wirkt der auf einem Erdhaufen zusammengekauert sitzende Bettler (b. 174), dessen von struppigem Haar und Bart umrahmtes Gesicht mit aufgerissenem Mund ein halb tierischwildes, halb idiotisches Aussehen zeigt, rein durch seine visuelle Erscheinung, ohne zu einem besonderen teilnehmenden Gefühl aufzurufen. Gestalten von Bettlern und Armen, deren Auftreten und Wesen er sich von früh an einprägte, liebte er aber auch in seine biblischen Erfindungen einzuführen, wo ihnen je nach den Rollen, die ihnen erteilt wurden, bestimmte seelische Funktionen zufielen. Wie dabei im Laufe der Zeit ein inneres Gefühl immer mehr mitschwingt und das Mitleidsmoment immer stärker anschwillt, davon wird später noch zu sprechen sein.



35. Bettler. b. 174.

Während er sich bei den Bettlern und Bresthaften alles Komischen und Grotesken enthält, das durch körperliche Deformation und Tracht zur Belustigung dienen und zum Lachen anreizen könnte, hat er bei anderen Vertretern der unteren Volkskreise das Lächerliche der Erscheinung mit sichtbarem Behagen aufgegriffen. Und wie er hier mit dem Eingehen auf die komischen Seiten solcher Menschen einer nordischen Gewohnheit folgt, so ließ er sich auch einmal unmittelbar durch ein Werk altdeutscher Graphik anregen. Denn für die beiden als Gegenstücke gedachten Radierungen der »Wetterbauern« (1634, b. 177, 178) hat er die stoffliche Idee jedenfalls aus zwei Stichen von Hans Sebald Beham übernommen. Die Beischriften, die er über seine Figuren setzte, über den frierenden Bauer mit ärgerlich drolligem Gesicht: »es ist sehr kalt«, über den anderen, der seinen frostigen Kumpan hohnlachend verspottet: »das schadet nichts«, kommen schon bei Beham vor; die künstlerische Erfindung aber ist ganz sein eigen. Gleichfalls auf eine komische Wirkung berechnet ist der einige Jahre früher entstandene, vermutlich auch dem Bauernstande angehörige dickbäuchige Kerl mit der großen Gurkennase und dämlich verkniffenem Ausdruck, dessen schäbige und abgerissene Erscheinung sich wohl ohne weiteres aus den Folgen eines mangelnden Ingeniums erklären läßt (um 1630, b. 172). Bei der Kleidung solcher Figuren verfährt er ebenso willkürlich und phantastisch, wie er es sonst zu tun liebt; deshalb ist es auch schwierig, ja unmöglich, verschiedene Klassen und Stände auseinanderzuhalten. Die Bauern lassen sich nicht — wie etwa bei Brouwer oder Ostade — als besondere Typen absondern; er ist niemals wie diese ein eigentlicher Bauerndarsteller gewesen. Zu allem hat er in Kostüm und Ausstaffierung einen beträchtlichen Schuß eigener Phantastik hinzugegeben.



36. Zerlumpter Kerl. b. 172.

Was sich durch Tracht, Haltung, Physiognomie als seltsam, verschroben, abenteuerlich auswies und in das Groteske fiel, war nach seinem Geschmack und reizte ihn zur Wiedergabe. Gern hat er sich an fahrendes Volk verschiedener Art gemacht, das, außerhalb aller gewöhnlichen Maßstäbe stehend, durch die Absonderlichkeit der äußeren Erscheinung stark auf die Einbildungskraft wirkt; und dabei hat er sich das Komische als künstlerisches Darstellungsmittel nicht entgehen

lassen. Im Hinblick auf eine grotesk-komische Wirkung erdacht ist die aus jenen Kreisen geschöpfte Einzelgestalt des Quacksalbers auf der reizenden kleinen höchst sorgfältig durchgeführten Radierung von 1635 (b. 129). Der untersetzte knickebeinige Hanswurst steckt in einem überladenen aufgedonnerten Kostüm, das gewisse Stücke der Tracht der vornehmen Welt entlehnt; neben all seinem Krimskrams hat er ein Schwert um den Leib gehängt; den Blick auf den Beschauer richtend, bietet er eben einen Gegenstand aus seinem Vorrat aus; ein Wesen, dessen Komik durch den Kontrast zwischen seinem hochtrabenden Auftreten und seiner geringwertigen Bedeutung gekennzeichnet wird. Das Thema des Quacksalbers und Marktschreiers, der eine stehende Figur in der holländischen Malerei war, ist von ihm noch auf zwei Zeichnungen behandelt worden, wo er ihn zum Mittelpunkt einer größeren genrehaften Szene gemacht hat. An seinem von einem Schirm überdeckten Stand, eine Eule auf dem Rücken, umgeben von aufgehängten Bilderbogen, preist er einem schaulustigen Volk seine Ware an. So sehen wir ihn auf einer rasch hingeworfenen Skizze in Berlin (Hdg. 135) und auf dem reicher und bildmäßiger ausgestalteten, mit dem Pinsel lavierten Blatte der Dresdener Sammlung Friedrich August (Hdg. 318; Abb. 38), wo im Vordergrunde eine Frau ihr Kind beim Verrichten eines Bedürfnisses unterstützt, ein Entwurf von köstlicher Frische und echter Naturfarbe, der vielleicht als eine unmittelbare Vorlage für ein nicht zur Ausführung gekommenes Werk gedacht war. Daß er sich nur selten anschickte, einem mehrfigurigen Genremotiv eine selbständige und abschließende Fassung zu geben, darf in bezug auf seine ganze künstlerische Zielrichtung als symptomatisch betrachtet werden.



37. Quacksalber. b. 129.

Man geht am besten von den in diesen Zusammenhang fallenden Werken aus, um sich einen Begriff von Rembrandts Humor zu machen und um dann zu sehen, wie dieser sich auch auf anderen Gebieten äußert. Sein Weltgefühl bot für das Komische wie für das Tragische Raum — ähnlich wie bei Shakespeare. Der Humor entfaltet sich bei ihm am freiesten nach der Niederlassung in Amsterdam in Schöpfungen der dreißiger Jahre, als sich das innere und äußere Leben so besonders günstig und glücklich für ihn anließ. Daß das Humoristische als eine Seite seines menschlichen Wesens von seiner Umgebung empfunden wurde, ersahen wir aus der Charakteristik Baldinuccis, wo er nach An-

gaben seines Schülers Bernhard Keilh als »umorista« bezeichnet wird. Der Humor ist eine Sache der Weltanschauung und erwächst auf dem Grunde einer Einsicht in den von Zwiespältigkeit und Unheil durchsetzten Verlauf irdischen Wandels. Sehr schön hat Friedrich Theodor Vischer (Ästhetik I, 452) gesagt: »Wo der Naive ein Übel als einzelnes verschmerzt, der Witzige den Ärger los wird durch einen Witz, da denkt der Humorist weiter und sieht das allgemeine Elend und Übel, daß in Wahrheit nichts rein ist«. Eine Anzahl der größten künstlerischen Genies — außer Rembrandt und Shakespeare, Goethe und Beethoven — haben in ihrer Phantasie höchste Erhabenheit und Humor vereinigt.



38. Quacksalber. Dresden.

Aus seiner humorvollen Weltbetrachtung ergab sich für ihn, auch die eigene Person als komischen Gegenstand aufzufassen und sich selbst in entsprechende Situationen zu versetzen. Neben einigen Selbstporträts mit lachendem Antlitz und anderen komischen Zügen ist ein Hauptbeispiel das Dresdener Doppelbildnis aus der Mitte der dreißiger Jahre, wo er sich und Saskia beim frohen Mahle an einem reich besetzten Tisch in einer Laune heiteren Lebensübermutes vorgeführt hat (B. 157). Indem die Stimmung ganz auf den materiellen Gütern des Essens, Trinkens und der sinnlichen Liebe beruht, die durch die Haltung der beiden mit ihren keck herausfordernden Gesten als die einzig wertvollen Lebensgüter eingeschätzt und gepriesen zu werden scheinen, trägt die Darstellung einen burlesk-komischen, ja zynischen Charakter. Ihre künstlerischen Schwächen auf formalem Gebiete machen sich leicht bemerkbar. Das Kompositionsproblem der Gruppe ist nicht ganz geglückt. Während die männliche Figur für sich vortrefflich ist und der ihr verliehene Bewegungsschwung sich für uns ganz mit der ihr innewohnenden Stimmung deckt, wirkt die weibliche, steif in der Haltung und hölzern in der Kopfdrehung, wie angestückt; die Gebärde des sie

umschlingenden Armes hat nichts Überzeugendes. Rembrandt hat offenbar eine Modellpose Saskias verwendet, aber nicht vermocht, sie mit der eigenen Gestalt in einen befriedigenden Konnex zu bringen. Als verbindendes Glied setzte er in die Lücke zwischen ihrem Oberkörper und seinem Kopf den erhobenen Arm mit dem Stangenglas. Alles in der Anlage erhält aber erst seinen Sinn, wenn man sich vergegenwärtigt, wie er darauf ausgeht, die farbigen Werte des Stillebenhaften möglichst reich und prächtig zur Anschauung zu bringen. So machte er zu einem koloristischen Hauptstück den weiten Ärmel des sich über den Vordergrund breitenden Armes mit seinem saftigen Rot und den aufgesetzten goldenen Bortenstreifen, während Saskias Gewand in stumpferen Farben, grau, blau, gelb, gehalten ist. Einen besonderen Effekt verlegte er in den Umkreis jener ausgefüllten Lücke, wo der weibliche Arm zwischen den beiden männlichen, der Pfauenfederfächer neben dem Federbarett erscheint. Wie die Pfauenfedern des von der Frau gehaltenen Fächers sich ganz weich vor dem Grunde auflösen hinter der kräftiger behandelten weißen Barettfeder, das zeugt von außerordentlichen malerischen Überlegungen — und als Ganzes gehört das Werk zu den am freiesten und breitesten durchgeführten unter den großfigurigen Bildern der dreißiger Jahre. Es wurde schon oben erwähnt, daß der Gegenstand aller Wahrscheinlichkeit nach den verlorenen Sohn bei einem Liebesabenteuer vorstellen sollte, wofür auch der Umstand zu sprechen vermag, daß sich an der Wand eine Tafel mit den vom Wirt angekreideten Weinportionen befindet, so daß als Lokalität ein Gasthaus zu denken wäre. Man hat auch mit Recht darauf aufmerksam gemacht, daß der Vorwurf mit dem unter dem Namen »Junker Ramys und seine Liebste« bekannten Gemälde von Frans Hals (New York, Metropolitan Museum), das vermutlich mit einer Darstellung des verlorenen Sohnes, die dieser nach einer Überlieferung gemalt haben soll, identisch ist, in Auffassung und Stimmung eine große Verwandtschaft zeigt. Es ist eine Art Konkurrenzstück zu ähnlichen Szenen seines Haarlemer Landsmannes, wobei allerdings die Verschiedenheit der Naturen und künstlerischen Temperamente um so deutlicher hervortritt. Bei Hals setzt sich das Sprudelnde seiner Laune und die Ausgelassenheit seines Temperamentes unmittelbar in das Zügige, Pointierende, Spritzige seiner Pinselführung um. Über Rembrandts Ausdrucksweise und Kolorit waltet wie immer ein Geist der Schwere; Heiterkeit und Ausgelassenheit bekommt bei ihm etwas Gewaltsames und findet nicht in einer leichtbeschwingten Mache sein Korrelat. Als ein so ganz in das Genre fallendes großfiguriges Bild steht die Dresdener Gruppe in seinem Werk einzig da, und ihre Deutung auf den verlorenen Sohn findet auch darin eine Stütze, daß er auf etlichen Zeichnungen der dreißiger Jahre verschiedene Episoden aus dem Gleichnis in genrehafter Aufmachung wiedergegeben

hat. Ein Blatt des Dresdener Kupferstichkabinetts (HdG. 217) stellt den Abschied aus dem Hause des Vaters dar: wie er eben, mit einem Fuß im Steigbügel, den Seinigen Lebewohl sagt, auf dem Kopf ein Federbarett ähnlich dem des Selbstbildnisses, in den Gliedern schon der Saus und Braus zuckend. Eine andere Federzeichnung (HdG. 1512), durch Lavierung bildmäßig-malerisch zugerichtet, führt ihn in seinem Lotterleben bei einem Beisammensein mit Dirnen vor. Mit einer, die ihm mit entblößtem Oberkörper auf dem Schoße sitzt, ist er in einem schon weitgehenden Tächtelmächtel begriffen; weiter hinten zwei andere Frauenzimmer, von denen die eine ganz nackte Stehende auf einer Laute spielt, eine zweite, von der man nur den Oberkörper sieht, hinter einem Tische sitzt, während man aus der Ferne eine Magd mit einem Speisenbrett herankommen sieht. Etwas derartiges blieb jedoch ein für die Mappe bestimmter Entwurf, und es wäre auch in dem damaligen Holland ausgeschlossen gewesen es in einem Wandbilde darzubieten.

Es gibt eine Anzahl Erfindungen von ihm, die ganz auf das Geschlechtliche eingestellt sind — mit Unrecht hat man ihm einiges davon absprechen wollen — alle in graphischer Technik, etliche in die Form einer Radierung gebracht. Wenn er Geschlechtliches aufgreift, so behandelt er es entweder rein als Naturakt oder in einer burlesken Fassung und macht auch von derben Zynismen Gebrauch. Aber das Lüstern-Schwüle, Stachelnde, Zweideutige sinnlicher Beziehungen kommt für ihn nicht in Betracht. In das Gebiet burlesker Erotik fällt eine der wenigen echten Genreszenen mit einer anekdotischen Zuspitzung auf der Radierung des sogenannten Eulenspiegel (1642, B. 188): zwei Volksfiguren bei einem Stelldichein unter dichtem Gebüsch; der am Boden liegende groteske Flötenspieler, der ebenso wie die Quacksalber auf den genannten beiden Zeichnungen eine Eule auf der Schulter trägt, schaut der neben ihm sitzenden, ihm drollig verliebt einen Kranz flechtenden grobschlächtigen Schäferin mit einem nicht mißzuverstehenden Seitenblick unter die Röcke. Die Szene mit köstlichem Humor und im echten Volkston vorgetragen und in eine rein bildkünstlerische Form gefaßt. Geht es hier noch um ein Vorspiel, so kommt es bereits zu derben Handgreiflichkeiten auf einer winzigen Radierung aus der Mitte der vierziger Jahre (b. 189), wo ein verliebtes Hirtenpärchen heimlich seine Kosestunde begeht, während ein alter Hirt daneben in Schlaf versunken ist. Er scheut nicht davor zurück, auf zwei Radierungen den Geschlechtsakt selbst zur Darstellung zu bringen: in burlesker Fassung bei dem »Mönch im Kornfeld« (b. 187); als reiner Naturakt auf dem großen Blatt »das Paar auf dem Bette« (1644, b. 186) mit einer geradezu nüchternen Sachlichkeit ohne jedes sinnliche Feuer gegeben. Gelegentlich hat er auch bei biblischen Szenen dem Geschlechtlichen einen burlesken Anstrich verliehen. So schuf

er zur Illustrierung der »Verführung Josefs durch Potiphars Weib« auf einer Radierung des Jahres 1634 (b. 39) jenes kraftstrotzende Ungetüm weiblicher Brunst, das sich mit den Händen an den fliehenden Jüngling anklammert, wo das rein Animalische mit einer brutalen Offenheit und Unflätigkeit in einer ungeheuer derben Form sich ans Licht wagt. In einer ähnlich drastischen Weise hat er die »Verführung des trunkenen Loth durch seine Töchter« auf einer Zeichnung des Goethehauses in Weimar (Hdg. 528) geschildert. Derartige Zynismen entspringen ebenso wie bei anderen kerngesunden Künstlernaturen (Goethe, Shakespeare) einem starken, lebendigen und unmittelbaren Empfinden für das Natürlich-Ursprüngliche und Urwüchsige; sie sind frei von frivolen Hintergedanken und haben nichts Perverses an sich. Urinstinkte scheinen sich zeitweise darin Luft zu machen und drängen den künstlerischen Genius zu einer Verbildlichung in solchen Formen. Das Zynische gehört zu seinem Weltbilde, wie zu dem Weltbild überhaupt, und fordert auch ein Daseinsrecht in seiner Kunst, bildet aber in ihr nur ein gelegentliches Ingredienz, keinen Grundzug ihres Wesens. Es gab für Rembrandt keine Natürlichkeiten, die er nicht gelegentlich in sein Darstellungsbereich gezogen hätte. Wie den Geschlechtsakt so hat er leibliche Bedürfnisse, die man nicht in der Öffentlichkeit zu verrichten pflegt, zum Gegenstande burlesker Gestaltung gemacht. Auf zwei als Gegenstücke geschaffenen kleinen Radierungen lassen ein Mann und eine Frau aus dem Volke in unbekümmerter Weise ihr Wasser, Figuren, die innerhalb des damaligen holländischen Milieus gewiß als komisch gedacht waren, aber auf uns heute nur unflätig wirken (1631; b. 190, 191). Dasselbe Motiv benutzte er auf dem großfigurigen Dresdener Gemälde »Raub des Ganymed«, wo dem vor Schreck über das grobe Zupacken des bösen Adlers weinenden Knaben in den Lüften etwas Menschliches passiert. Auf diese und andere Szenen klassischer Mythologie, denen er einen burlesken und komischen Charakter verlieh, werden wir später noch zurückkommen. Daß er auf dergleichen bei seiner Stoffwahl manchmal geradezu fahndete, beleuchtet vielleicht nichts deutlicher, als daß er sich die alttestamentliche Erzählung 1. Samuel, 24 heraussuchte: wie David dem Saul in der Höhle, wo er seine Notdurft verrichtet, den Zipfel von seinem Mantel abschneidet. Auf der Handzeichnung der Albertina (HdG. 1404), einer Erfindung aus der Mitte der fünfziger Jahre, hält er sich mit derselben naiven Selbstverständlichkeit, mit der die Bibel die Begebenheit berichtet, wörtlich an den Text und gibt den Moment, wie David sich eben an den hockenden Saul heranschleicht und mit seinem Schwerte sich des Mantelzipfels bemächtigt. Das ist nicht irgendwie parodierend gemeint — ebensowenig wie der Ganymed — sondern will in der unbefangenen Sachlichkeit, mit der es vorgetragen, eine Aufnahme des überlieferten Tatbestandes geben, so wie es sich nach der Vorstellung des

Künstlers zugetragen haben könnte, erhält aber zugleich durch die Art, wie der historische Akt sich in dem Bereiche der animalischen Natürlichkeiten des Menschen abspielt, eine burleske Prägung. Und dieses Burleske erscheint für uns noch durch die monumentale Art der Aufmachung im Stile der Spätzeit erhöht, wozu der ernste Schauplatz mit der öden Felslandschaft und dem im Hintergrunde Wache haltenden Soldaten, alles in strenger Formung, beiträgt.

Rembrandts allumfassendes Natürlichkeitsgefühl erstreckte sich auch auf das Tierreich, und er machte Tiere ebenfalls zu Trägern seines künstlerischen Zynismus. Auf dem im Anfang der dreißiger Jahre geschaffenen kleinen Gemälde des barmherzigen Samariters (B. 123) hat er einen Hund, der seine Notdurft verrichtet, angebracht[1]). Zwei Hunde, die sich paaren, treten auf in den Bildern: Diana und Aktaeon (1635, Fürst Salm, B. 196), Diana im Bade (London, Valentiner W. G. S. 33), Predigt Johannes des Täufers (Berlin). Daß dergleichen schon bei Zeitgenossen Anstoß erregte, ersehen wir aus einer Stelle in Hoogstratens Schrift über die Malerei, wo er eine solche Zutat bei der Täuferpredigt als unziemlich rügt und dazu bemerkt, daß man eher an eine Predigt des Zynikers Diogenes als des Täufers Johannes denken könnte. Wenn er das einem »einfältigen Sinn« des Künstlers zuschreibt, so dürfen wir das unsererseits, insofern man einfältig in der Bedeutung von naiv nimmt, gutheißen. Nicht aus Gefallen am Schmutzigen sondern zur Ergänzung der Totalität seines Weltbildes und als Widerspiel von Hohem und Höchstem nahm er solche Zynismen auf.

Da Tiere eine beträchtliche Rolle in seinem Werke spielen, da er sie öfter in genrehafte Szenen einführte und für komische Wirkungen benutzte, so mag es hier am Platze sein, zunächst im allgemeinen mit ein paar Worten auf sein Verhältnis zu ihnen einzugehen, ehe wir die Art ihrer Verwendung in einzelnen Arbeiten weiter verfolgen. Nach einer Statistik der Tiere enthaltenden Darstellungen, die Valentiner (Rembrandt und seine Umgebung S. 148) aufgestellt hat, finden sich solche hauptsächlich bei ihm innerhalb von zwei Zeiträumen, in den Jahren von 1634/35 bis 1642/43 und von 1650 bis 1655, bei weitem die meisten in der ersten Periode, in die von den insgesamt 150 gezählten Stücken etwa 90 fallen, während sich etwa 25 auf die spätere verteilen lassen. Das hängt auch damit zusammen, daß er in seiner ersten Zeit mehr genrehafte Motive verwendete, wobei Tiere öfter als Mitspieler herangezogen wurden. Wir haben oben schon den Hund, der auf der Radierung der Kuchenbäckerin zu der Komik der Szene beiträgt, kennengelernt. In biblischen Darstellungen dienen Hund und Katze zur Belebung einer patriarchalischen Häuslichkeit und eines traulichen Familienkreises. Es zeigt sich dabei, daß er ein ausgezeichneter Tierdarsteller war und die Haustiere, die er in seiner Umgebung stets zu

beobachten Gelegenheit hatte, bis in ihre kleinsten Gewohnheiten und Eigentümlichkeiten kannte und auch das Drollige und Komische in ihrem Wesen höchst überzeugend zur Anschauung zu bringen wußte. Während des früheren Zeitraums begegnet am öftesten ein Hund, der damals vielleicht Rembrandts Haushund gewesen sein mag und den Valentiner folgendermaßen charakterisiert hat: »eine spitz zulaufende, vorn abgeplattete Schnauze, lange Ohren, dünne und eigentümlich gekrümmte Hinterbeine und ein kurzer, struppiger Schwanz«. Aber auch für Hunde mit anderen Rasseeigenschaften hat er einen feinen Blick gehabt. Es sei noch einmal kurz an die reizende humorvolle Federzeichnung in Budapest (Abb. 28), die etwa zur Zeit der »Kuchenbäckerin« entstand, erinnert, wo der köstliche große Windhund dem kleinen Mädchen einen solchen Schrecken einflößt. Wir dürfen hier von den für genrehafte Motive nicht in Frage kommenden wilden Tieren absehen, für die er, wie wir früher bemerkten, sein zoologisches Verständnis wahrscheinlich durch Studien in einer Menagerie geschärft hat, und wollen nur noch auf die anderen Haus- und Herdentiere verweisen, die er in seiner Umgebung zu beobachten Gelegenheit hatte und des öfteren in sein Darstellungsgebiet einbezog: Rinder, Schafe, Schweine, Federvieh. Nur ausnahmsweise aber hat er einmal ein Tier zum selbständigen Vorwurf für ein Werk genommen. Das einzige derartige Beispiel für einen Hund ist die Radierung des schlafenden jungen Tieres (1640, b. 158), eine reine Naturstudie, bei der ihn das Charakteristische der zusammengekauerten Haltung in Verbindung mit der Art der Beleuchtung fesselte, ohne jede genrehafte Aufmachung. Dagegen ist das große Schwein auf der Radierung von 1643 (b. 157) in einen genrehaften Zusammenhang gebracht. Ein gut gemästeter Koloß, an allen Beinen gebunden, liegt es stumpf und plump auf der Seite, schon für eine baldige Schlachtung präpariert; dahinter ein Mann und vier Kinder, leicht umrissen, als beobachtende Zuschauer. Die Physiognomie des Schweines mit ihrer satten Behaglichkeit trotz der unbequemen Fesselung hat einen komischen Ausdruck erhalten. Daß darauf bewußt hingearbeitet ist, ergibt sich auch aus einem Vergleiche mit den Studienblättern nach Schweinen im British Museum und in der Sammlung Bonnat (Hdg. 748, 749), reinen Naturaufnahmen, bei denen jenes Komische der Haltung fehlt. Beabsichtigt ist ferner der Kontrast zwischen dem Schweinekoloß und dem kleinen täppischen Kinde, das so verdutzt auf ihn niederblickt, während die drei anderen Kinder mit ihrem offenen Lachen zeigen, wie sie die Komik der Situation zu genießen wissen — ein Meisterstück von künstlerischem Humor mit treffender Naturbeobachtung.

Das Kind, dessen Stellung in Rembrandts Kunst wir bereits im vorigen Abschnitte kennzeichneten, hat in genrehaften und komischen

Szenen und Gruppen einen bevorzugten Platz. Aus den zahlreichen Darstellungen und Entwürfen, wo das kindliche Element eine Rolle spielt, wollen wir hier nur noch einige Zeichnungen herausgreifen, die Kinderfreuden und Kinderbelustigungen schildern. Auf einer Zeichnung aus der Mitte der dreißiger Jahre im British Museum (Hind Nr. 32) führen Knaben eine Straßenmusik auf, von denen der eine den in Holland so beliebten Rommelpot dreht, während eine Anzahl von Erwachsenen



39. **Kindermusik. London, British Museum.**

und Kindern, aus ihrer Behausung tretend, dem Schauspiel beiwohnen. Haben wir es bei dieser in allen Bewegungsmotiven ungemein sicher erfaßten, geistvoll spielend hingesetzten Studie wohl mit der unmittelbaren Skizzierung eines Natureindruckes zu tun, so ist eine andere Zeichnung (gleichfalls im British Museum, HdG. 1129): der Umzug der Kinder am Epiphaniastag — ein auch sonst öfter dargestellter Vorgang, wie die Kinder an Dreikönige einen papierenen Stern auf einer Stange herumtragen — als ein Kompositionsentwurf für eine figurenreiche Genreszene anzusehen; auch hier das eigentümliche Leben und Treiben der großen und kleinen Kinder, der Mitspielenden und der Zuschauenden, mit einer

meisterhaften Charakteristik zur Anschauung gebracht. Zu einer abschließenden Ausführung gelangte der Gegenstand erst in der 1652 entstandenen Radierung, aber unter völlig verschiedenen Bedingungen; es wurde ein Nachtstück daraus mit entsprechenden anderen Wirkungs- und Stimmungsfaktoren, an Stelle von heiterer Ausgelassenheit trat etwas Gedrücktes und Schwermütiges.

In der Spätzeit scheiden das Genrehafte und Fabulierende, die kleinen und intimen Züge immer mehr aus; Groteskes, Burleskes, Komisches bieten nicht mehr denselben Antrieb für seine Phantasie. Reizte ihn anfangs eine menschliche Gestalt sozusagen in dem Kuriositätswert ihrer äußeren Erscheinung zur Wiedergabe, so sucht er sich dann immer intensiver in den Zusammenhang von Äußerem und Innerem, von Körper und Seele einzufühlen und in seiner künstlerischen Schöpfung ein symbolisches Korrelat dafür zu schaffen. Als ein bezeichnendes Beispiel für einen solchen Wandel mag das kleine Gemälde des »Alten mit der roten Mütze« in der Berliner Galerie (um 1655, B. 389) genannt werden, für den vielleicht ein jüdischer Trödler als Modell diente. Hier ist es nicht irgendein auffallender oder grotesker Zug des Äußeren, sondern die Gestalt in ihrer malerischen Bildhaftigkeit und in ihrer seelischen Verfassung unter dem Druck eines schwermütigen Alters, was den Eindruck bestimmt.

Wie das was wir in dem Vorhergehenden als Klasse für sich und in einem Einzeldasein beobachtet haben, in biblische und weltliche Historien eingeht und welche Rolle es dort spielt, wird uns in den folgenden Kapiteln noch weiter zu beschäftigen haben.

Siebentes Kapitel

Historische und romantische Phantasie

Wir nehmen nun wieder Betrachtungen auf, die wir in dem Kapitel über die Passionsfolge für den Prinzen Friedrich Heinrich angesponnen hatten, und wollen eine Vorstellung von Rembrandt als Historienmaler in den dreißiger Jahren geben. Dabei schließen wir hier zunächst die klassisch-mythologischen Darstellungen aus, um sie im Zusammenhange mit Rembrandts Auffassung des Nackten, das ja mit diesem Stoffkreis in besonders enger Verbindung steht, in dem folgenden Kapitel zu behandeln, ein Verfahren, das, wie wir glauben, einer Analyse seiner Phantasietätigkeit zugute kommen wird. Es lag tief in seiner Natur begründet, daß er trotz seiner realistischen Selbsterziehung und Gewöhnung und trotz der Umgebung, in der er lebte, sich nicht wie die Mehrzahl der aus dem neuen national-holländischen Realismus hervorgegangenen Maler auf das Genrehafte beschränkte, sondern den Drang zur Historie hatte und ihr einen großen Teil seiner Kraft widmete. Haben die meisten derartigen Maler, wenn sie einmal einen historischen Stoff vornahmen — wie etwa ein Jan Steen — diesen ganz ins Genrehafte gezogen und sind sie so darin für uns ziemlich ungenießbar geworden, so ist Rembrandt der einzige, der unter Zugrundelegung seiner realistischen Mittel einen neuartigen historischen Stil schuf und sich damit zugleich von der bisher herrschenden romanistischen Anschauung, wie sie Lastman und seine Gesinnungsgenossen vertraten, löste. Er war nach seiner Niederlassung in Amsterdam auch nicht gewillt, sich auf jene Klein- und Feinmalerei, durch die er in Leyden seinen Ruf begründet hatte, zu beschränken — sein Ehrgeiz drängte auf die Historie im großen Stil und griff dafür auch zum großen Format. So selbständig aber seine historische Auffassungsweise in ihrer künstlerischen Form hervortritt, sie hat doch Berührungspunkte mit der seiner Vorgänger und ist vielfach mit der Kulturlage des damaligen Holland verwachsen und aus ihr erwachsen. Wenn er bei biblischen Szenen zur Kennzeichnung des Lokalkolorits orientalische Kostümierung anwendet, so war das schon früher üblich und auch in Lastmans Atelier eingeführt. Während man bei diesem aber immer den Eindruck behält, als ob das Orientalisierende und das Romanistische wie zwei heterogene Bestandteile nebeneinander



stehen, wobei das letztere bei weitem überwiegt, hat er sein Orientalisches so in seinen Stil einzuschmelzen gewußt, daß man es als etwas Selbstverständliches gleichwie ein zu ihm gehöriges konstitutives Element und ein Mannigfaltigkeitsmotiv innerhalb einer Einheit empfindet. Für die Typenbildung haben ihm Beobachtungen in der Amsterdamer Judenschaft, mit der er in einer so engen Fühlung stand, wesentliche Dienste geleistet.

Die biblische Historie steht bei weitem an erster Stelle und sein Interesse erstreckt sich in gleichem Maße auf das Alte wie auf das Neue Testament. Die Beziehungen zu dem Alten Testament waren in dem calvinistischen Holland ja besonders rege, und schon früher hat die Historienmalerei aus ihm mit Vorliebe geschöpft. So kam es, daß auch ausgefallene und sonst kaum behandelte Gegenstände für die bildliche Darstellung aufgegriffen wurden. Durch die im 16. Jahrhundert zahlreich erschienenen illustrierten Bibeldrucke, die zur Verbreitung der Reformation verwertet wurden, ist der Bilderkreis stark ausgedehnt und in weiten Kreisen bekannt gemacht worden. Rembrandt hat das bestehende Material von Gegenständen nicht erheblich vermehrt. Lehnte er sich hier und da an eine vorhandene ikonographische Fassung an, so ist das meiste doch in bezug auf gestaltende Erfindung ureigene Schöpfung seiner Phantasie. Der Art seiner Darstellungen läßt sich entnehmen, daß er ein eifriger und sorgfältiger Bibelleser gewesen sein muß und sich unmittelbar aus der Quelle inspirierte. Dessen ungeachtet stimmen seine Verbildlichungen manchmal nicht wörtlich mit dem Text überein, sei es, daß ihn sein Gedächtnis bei einer Einzelheit im Stiche ließ, sei es, daß er einer abweichenden ikonographischen Überlieferung folgte, sei es auch, daß er mit Absicht und aus künstlerischen Gründen sich zu irgendeiner Abänderung entschloß.

Als eine Quelle der Anregung für die Historie sowohl des biblischen wie des weltlichen Stoffgebietes ist neben Schrift- und Bildwerken gewiß das Theater zu berücksichtigen, das eine in Anschauung verwandelte Literatur vorstellt und Rembrandts Phantasie bewußt oder unbewußt dieses und jenes zugeführt haben wird. Eine solche Beziehung genauer fixieren zu wollen, wie das bereits versucht wurde [1]), bietet indessen große Schwierigkeiten, da uns von dem Anschauungsmaterial der Bühne jener Zeit zu wenig überkommen ist. Bei der allgemeinen und stetigen Wechselwirkung zwischen Theater und Kunst im Barock und in Ansehung des Charakters gewisser Historienbilder Rembrandts darf man es jedoch von vornherein für wahrscheinlich halten, daß er mit dem Theater und seiner Ausstattung irgendetwas gemein haben wird, sei es nun in der Art der Kostümierung von Figuren oder in sonst einer bühnenhaften Aufmachung. Bei einem Künstler wie Callot, der auch unmittelbar Theaterszenen und Bühnenbilder reproduziert hat und

der Rembrandts Radierkunst zweifellos gewisse Anregungen bot, läßt sich der Einfluß der Bühne auf sein ganzes Schaffen bestimmter verfolgen. Aber da das Theater in Amsterdam zu Rembrandts Zeit dem größten Interesse begegnete, durch die modernen Dichter eine Fülle von neuem Material zugeführt erhielt und sich großer Beliebtheit und Popularität erfreute, da die Stoffe, die er behandelte, auch auf dem Theater zur Darstellung gelangten, so darf es als wahrscheinlich gelten, daß zwischen dieser Scheinwelt und seiner Phantasiewelt irgendwelche Berührungspunkte bestanden. Wie wir andererseits wissen, daß Hollands berühmtester Dichter Vondel einmal durch ein Werk der Malerei zu einem Bühnenstück einen Anstoß empfing. Er erzählt selbst, daß ein Gemälde von Jan Pynas, das er im Hause eines Bekannten neben Bildern von Lastman hängen sah, ihn darauf brachte, die Verkaufung Josefs in einem Stücke zu bearbeiten, und daß er dadurch bestimmt worden sei, des Malers Farben, Zeichnung und Leidenschaften nachzubilden [2]). Rembrandts und seines Kreises Gefallen an alttestamentlichen Stoffen hatte eine Parallele auf dem Theater. Vondel hat in zahlreichen Stücken alttestamentliche Gegenstände behandelt und sagt selbst an der vorher angeführten Stelle, daß er mit Vorliebe aus dieser Quelle schöpfe, weil die heiligen Geschehnisse sich wegen ihrer göttlichen Majestät und Ehrwürdigkeit besonders für Trauerspiele eigneten. Von den 32 Dramen, die er hinterlassen hat, sind etwa die Hälfte religiösen Inhalts, weit weniger einem antik-klassischen Stoffe gewidmet. Was über die Amsterdamer Bühne ging, war aber höchst vielseitig. Man spielte nicht nur einheimische Stücke, sondern auch englische und spanische in Übersetzungen und Bearbeitungen. Englische Komödianten statteten von Zeit zu Zeit Gastspiele ab. Neben klassische Komödien und Tragödien nach dem Muster der Antike treten die barock-romantischen Dramen. Schwänke und Possen brachten zeitgenössisches und volkliches Leben mit unmittelbar aus der Wirklichkeit gegriffenen Zügen vor Augen. (Eine Parallele zu der gleichzeitigen Genremalerei.) Der Aufschwung, den in Amsterdam das Schauspiel nahm, führte dazu, daß man ihm im Jahre 1637 ein neues Gebäude, die »Schouwburg« durch Nicolaes van Campen errichtete, über dessen Portal Verse Vondels standen, die in einer Art Umkehrung der Goetheschen Worte von den Brettern, die die Welt bedeuten, sagen:

> De Wereld is een speel-toneel.
> Elk speelt sijn rol en grijgt sijn deel.

Weitere Verse Vondels, die an dem Architrav über den Logen angebracht waren, kennzeichneten, unter Anspielung auf Heraklit und Demokrit, die Bestimmung des Hauses für die ernste und die heitere Muse. Läßt sich auch heute noch nicht in weiterem Umfange feststellen, was für Spuren die Welt der Bretter in Rembrandts Weltbild eingedrückt



hat — eine Frage, die vielleicht später einmal eine weitere Klärung finden wird —, so mögen doch einige Hinweise hier gegeben werden.

Mit Recht scheint mir Valentiner zwei kürzlich von ihm veröffentlichte Zeichnungen, eine in der Sammlung Hofstede de Groot, die andere in der Hamburger Kunsthalle (Abb. Zeitschrift für bildende Kunst 1925/26, 10, S. 168) als Darstellungen ein und desselben Komödianten bestimmt zu haben, den Rembrandt beim Agieren von verschiedenen Seiten aufgenommen und mit hervorragender Erfassung des Wesentlichen in raschen Zügen zu Papier gebracht hat. In Haltung und Ausdruck erinnert der bärtige Mann mit einer spitzen Hakennase an Figuren der Commedia dell' Arte. Dagegen vermag ich nicht mit Valentiner in zwei Gestalten auf Zeichnungen, die er an derselben Stelle bekannt gibt, einen »Theaterkönig« zu sehen. Wie ein königliches Theaterkostüm aussah, davon gibt uns vermutlich der Simson auf dem Berliner Gemälde »Simson bedroht seinen Schwiegervater« und der David auf der Petersburger »Versöhnung von David und Absalon« eine Vorstellung. Von weiblichen Figuren haben wir uns wohl die »Sophonisbe« im Prado und die von Valentiner an gleicher Stelle veröffentlichte »Minerva« von 1634 (in amerikanischem Besitz) in bühnenhafter Aufmachung zu denken [3]).

In einem Falle glaube ich auf eine Beeinflussung durch einen szenischen Aufzug schließen zu dürfen: bei einer allerdings erst den fünfziger Jahren angehörenden lavierten Federzeichnung des British Museum »Triumphzug der Judith bei ihrer Heimkehr« (Valentiner Nr. 216). Sie selbst das Schwert mit beiden Händen vor sich hertragend, neben ihr eine Frau mit dem Haupte des Holofernes, Musikanten auf verschiedenen Instrumenten spielend, Kriegsvolk, Bannerträger, ein Gewappneter zu Roß mit einer Turnierlanze. Das Ganze erinnert an jene Trionfi, wie sie in der Renaissance aufkamen, die zunächst in der Form von Umzügen, denen verschiedene Themen zugrunde gelegt wurden, sich durch die Stadt bewegten und dann auf die Bühne gelangten [4]). Auf dem holländischen Theater wurden solche Aufzüge in reicher Ausstattung veranstaltet und bei den »vertooningen«, pantomimischen Zwischenspielen, und als Schlußszene verwandt. So hat Jan Voß für das Ende von Vondels Drama »Lucifer« eine Pantomime erfunden, die den drei letzten Trionfi von Petrarca entlehnt war: der Tod erschießt Ruhm und Zeit und wird dann selbst von der auf einem Triumphwagen erscheinenden Ewigkeit vernichtet. Da auch Helden und Heldinnen des Alten Testamentes in Trionfi gefeiert wurden, so dürfte Rembrandts so stark szenisch anmutende Darstellung wohl auf eine solche Quelle zurückgehen.

Gewiß wird noch anderes bei ihm Zusammenhänge mit dem Theater bekunden, und hinter maskeradenhaften Gestalten und Verkleidungen



birgt sich vielleicht manches das in mehr oder weniger engen Beziehungen zu dem Theaterwesen steht. Es lag uns hier nur daran, wenigstens andeutungsweise der Bühne innerhalb des Bereiches der für ihn in Betracht kommenden Inspirationsquellen einen Platz anzuweisen, bevor wir nun zu einer zusammenhängenden Betrachtung der Historienbilder übergehen.

Vielleicht geschah es nicht ohne einen Hintergedanken, daß Rembrandt, um sich seinem Gönner Huygens für seine Vermittlungstätigkeit bei dem Auftrage für den Prinzen Friedrich Heinrich erkenntlich zu zeigen, als Präsent eine Historie in riesigem Format ersah, durch die er sich vor dem Manne, auf dessen Anregung er die kleine Passionsfolge schuf und der ihn in seiner Selbstbiographie gleichsam als Maler kleinfiguriger Szenen patentiert hat, auch als Historienmaler großen Stils zu beweisen — denn aller Wahrscheinlichkeit nach haben wir die Gabe, die er in einem seiner Briefe an den Sekretär erwähnt, in der Frankfurter Blendung Simsons (B. 211) zu erkennen. Der Gegenstand bot Anlaß zu einer starken dramatischen Bewegtheit, in der er — im Widerspiel zu den ruhig gehaltenen altväterisch-patriarchalischen und idyllischen Szenen —, was an Leidenschaft in ihm steckte, sich austoben ließ. Wie zahm und harmlos wirkt das Berliner Frühbild »Simson im Schoße der Dalila« gegenüber diesem kraftstrotzenden und blutigen Begebnis. Dort nur das Vorspiel: der ahnungslos schlummernde Mann im Schoße des treulosen Weibes, das sich mit einer noch halb im Manieristischen steckenden äußerlich-künstlichen Bewegung nach den hereinbrechenden Philistern zurückwendet. Hier der Akt der Blendung selbst: der wütende Riese von den Feinden zu Boden geworfen; der eine Krieger, den er im Fallen mitgerissen, hält mit den Armen seinen Oberkörper umschlungen, ein zweiter fesselt mit einer schweren Kette seinen rechten Arm, ein anderer bohrt eben den Dolch in sein rechtes Auge, ein turbulenter, schwer zu entwirrender Menschenknäuel. Fast die ganze linke Hälfte des Bildes nimmt die phantastisch kostümierte Gestalt ein, die dem Gefallenen die Hellebarde vor die Brust richtet und mit ihrer in die Breite gedehnten Haltung ein Gegengewicht zu den Ringenden bildet. Aus dem Knäuel heraus stürzt Dalila, das geraubte Haar in der erhobenen Linken wie eine Siegestrophäe schwingend, nach hinten dem Ausgange zu und blickt mit einer widerlich gemeinen Triumphgebärde nach dem geschlagenen Opfer zurück. Rembrandt hat aus der biblischen Überlieferung denselben Sinn herausgefühlt, wie Goethe ihn in einem Brief an Zelter mit folgenden Worten umschreibt: »Die alte Mythe ist eine der ungeheuersten. Eine ganz bestialische Leidenschaft eines überkräftigen gottbegabten Helden zu dem verfluchtesten Luder, das die Erde trägt, diese rasende Begierde, die ihn immer wieder zu ihr führt, ob er gleich, bei wiederholtem Verrat, sich jedesmal in Gefahr weiß, diese Lüsternheit, die selbst aus der Gefahr entspringt, der mächtige Begriff,

den man sich von der übermäßigen Prästanz dieses riesenhaften Weibes machen muß, das imstande ist, auf den Grad einen solchen Bullen zu fesseln.« Das Ungeheure, Bestialisch-Leidenschaftliche, Lüstern-Gemeine, das sich in dem Unterliegen des Riesen manifestiert, bildet in Rembrandts Darstellung den Grundton und wird in voller naturalistischer Ausprägung zur Schau gestellt; aber daß der Überwundene ein biblischer Gottmensch ist, davon bekommt man nichts zu spüren. Alles konzentriert sich auf den Akt der Marterung und das dadurch bewirkte entsetzliche



40. Die Blendung Simsons. Frankfurt a. M.

Leiden. Wie die Dolchspitze sich eben in das Auge bohrt, wie der Schmerz des Getroffenen sich in dem zusammengekniffenen, von Falten durchwühlten Gesicht mit dem gefletschten Mund, in dem aufwärts gestoßenen Bein mit den verkrampften Zehen kundgibt, das ist ein Anblick, der an Nerven beträchtliche Anforderungen stellt, und mir ist kein anderes Bild bekannt, das diesen Moment in seiner ganzen Furchtbarkeit so zur Schau stellte. Aber derartiges fiel ja nicht aus der Auffassungsweise der damaligen Zeit heraus; man war daran von den katholischen Martyrien und den blutigen Bühnenszenen der Tragödien her zur Genüge gewöhnt und gab sich nicht ungern der wühlenden Erregung und dem Kitzel solcher Sensationen hin. Im Norden hat Rubens in seinen Martyrium-

szenen und anderen Bildern das Grausame mit voller naturalistischer Anschaulichkeit herausgestellt. Sein »Martyrium des heiligen Livinus«, wo dem von dem Henker am Barte Gepackten eben die Zunge ausgerissen ist und einem Hunde zum Fraße vorgehalten wird, gibt an brutaler Grausamkeit Rembrandt nichts nach. Vielleicht hat es diesem hier bewußt vorgeschwebt, sich in einem aufs höchste bewegten dramatischen Akt von großem Format mit dem Flamen zu messen. Der Simson selbst erinnert in Haltung und Bewegung an gewisse Rubenssche Gestalten, z. B. an den einen am Boden sich wälzenden Besessenen auf der Wiener »Beschwörung des heiligen Ignatius« oder an eine ähnliche Figur im Vordergrunde des »Wunders des heiligen Franz de Paula« in Dresden. Solche mit heftiger Bewegung in die Tiefe des Raumes sich reckenden Gestalten waren durch den italienischen Barock Gemeingut geworden; sie haben ihr Prototyp in Tintorettos Wunder des heiligen Marcus, und Caravaggio hat das in der »Bekehrung Pauli« in Santa Maria del Popolo aufgenommen und mit seinem Helldunkel in Verbindung gesetzt. In diesen Entwicklungsprozeß fügt sich Rembrandts Gemälde ein. Auch das gemeineuropäische Prinzip der sich kreuzenden Raumdiagonalen hat er wieder der Komposition zugrunde gelegt. Aber er unterscheidet sich darin von Rubens und allem Romanischen, daß er den Vorgang jedes heroischen Anstrichs entkleidet und alles Nackte ausgeschlossen hat. Auch »der Naturalist« Caravaggio hat nicht auf das heroische Nackte verzichtet und es z. B. in seinem »Martyrium des heiligen Matthäus« (San Luigi dei Francesi) nicht nur bei dem Henker, sondern auch bei mehreren Aktfiguren, die mit der eigentlichen Handlung gar nichts zu tun haben, eingeführt. Rembrandt hat sich auf solch eine verallgemeinernde Art der Heroisierung nicht eingelassen, sondern ging einzig und allein darauf aus, das was ihm an dem biblischen Bericht als das Charakteristische erschien, seiner Vorstellung gemäß zu veranschaulichen und dem einen möglichst großen Wahrscheinlichkeitswert zu geben. In seiner bekleideten Simsongestalt, die nur insoweit nackte Körperteile zeigt, als es durch die infolge des Ringens in Unordnung geratene Tracht motiviert erscheint, liegt nichts was mit der gewohnten Anschauung des »Heldenmäßigen« etwas zu tun hätte. Die Erfindung ist darauf begründet: wie in Wirklichkeit der Körper eines überwundenen Kraftmenschen — der etwas Animalisch-Boxerhaftes hat — auf eine solche Peinigung reagieren würde, ohne jede künstliche Veredelung des Leiblichen und ohne Minderung des entstellenden und verzerrenden Affektes. Ebenso hat das dynamische Kräftespiel, das sich in dem Ringen mit den Philistern manifestiert, nichts Heroisches, Erhobenes im ästhetischen Verstande; es ist was es ist, rein tatsächlich genommen: die plumpe Überwältigung durch eine Mehrheit, der brutale und rohe Sieg der Gewalt. Das ganze Können wird auf eine überzeugende Wirkung der von

der Handlung geforderten verwickelten Manipulationen und Bewegungsfunktionen bei den Mitspielern verlegt. Will man sich vor Augen halten, wie verschiedenartige Darstellungsmöglichkeiten sich innerhalb derselben Zeitepoche für den gleichen Vorwurf ergaben, so vergegenwärtige man sich van Dycks Frühbilder der Simson-Überwältigung (Wien und Dulwich), die sich auf der heroischen Linie bewegen, wo alles auf einen gesellschaftlich-internationalen Ton gestimmt ist, und wo Dalila als armidahafte Schönheit ihre kokette Grazie spielen läßt. Zu dieser eleganten kosmopolitischen Auffassung bildet Rembrandts Barock mit seiner titanischen Urkraft den stärksten Gegensatz. Denn barock ist die Anschauung, aus welcher der dekorative Organismus des Bildes und seine einzelnen Elemente erwachsen sind; eine barocke Phantasie hat die ins Groteske gesteigerte, halb komische Gestalt des Hellebardiers ersonnen; barock ist die Form der Kanne im Ohrmuschelstil, ist das Wallen, Wogen und Rauschen der verschwenderisch aufgebotenen Stoffe und Draperien. Was aber das Bild erst zu dem macht was es ist, ihm für uns seinen letzten künstlerischen Wert verleiht, ist das Licht und die Farbe, wodurch alles im gewöhnlichen Sinne Naturalistische und Brutale in ein Bereich phantastischer Verklärung gerückt erscheint. Das Licht kommt schräg aus der Tiefe und wird durch den von Draperien größtenteils verdeckten steinernen Bogen gesammelt in den Raum geleitet, wo es sich über Dalila hinweg auf die Simsonfigur konzentriert und an ihr entlang flutet. Hinten, wo das helle Blau der auf dem Boden ausgebreiteten Decke — das in verschiedenen Abstufungen an den Stoffen der Umgebung wiederkehrt — mit dem Zitronengelb der Hose an Simsons linkem Knie zusammentrifft, liegt das Lichtzentrum. Von der scharfen plastischen Modellierung im Vordergrunde aus löst sich nach dieser Stelle zu alles Feste auf, wird durch das Licht zersetzt, unbestimmter und duftiger, während der Hellebardenmann in der uns bekannten Silhouettenansicht mit seinem vorherrschenden gedämpften Zinnoberrot zur Steigerung dieses Phänomens und zur Kontrastierung der von Hellblau und Hellgelb bestrittenen Partie dient. Auch wer sich von dem Gegenständlichen abgestoßen fühlt, wird sich der berauschenden Wirkung des Farbenschauspiels schwer entziehen können.

Was Rembrandt als Problem bei dem Gegenstande besonders beschäftigte, war wieder jene »natürlichste Bewegtheit«, um die es ihm bei den Stücken für die Folge des Prinzen Friedrich Heinrich nach seinem eigenen Ausspruch in dem Briefe an Huygens zu tun war — hier stellt er sich damit im großen Formate vor. Es war ein echtes Paradestück, im Geschmacke der Zeit stark auf den Effekt hin in Szene gesetzt, das aber auf der Linie Caravaggio-Honthorst zu einem neuen malerischen Ergebnis geführt hat. Um seinem Hange zu dem Bewegten Genüge zu tun, suchte er sich Stoffe aus, die möglichst reiche Entfaltungsmöglich-

keiten dafür boten. Er wählte aus der Bibel Szenen mit heftigen Handlungen, dramatischen Zuspitzungen, lauten Affekten und stattete sie mit grotesken und burlesken Zügen aus. Etwas Übertriebenes, Sensationslüsternes, Bravouröses drängt sich stellenweise vor. Was er mit dem Barock der Zeit gemein hat, kommt bei dieser Klasse von Werken deutlich zum Bewußtsein. So hat er ein Thema aus der Apostelgeschichte — auch eine Marterszene — Die Steinigung des Stephanus auf der Radierung (1635, b. 97) nach dem Vorbilde des gegenreformatorischen Barock ausgestaltet. Er läßt die Kerle mit den Steinen dem schon niedergesunkenen Heiligen unmittelbar auf den Leib rücken, ihn am Gewand packen und aus nächster Nähe bedrohen, so daß sich in dem Handgemenge ein ungemein heftiges Bewegungsspiel entfaltet und das Moment des Grausamen möglichst aufreizend herausgestellt wird, — von Rembrandts eigenen Gnaden ein paar seiner Amsterdamer Judentypen als Zuschauer.

Unter den bewegten Vorgängen, die er zur Darstellung bringt, gibt es solche, bei denen die Bewegung innerhalb eines Komplexes weniger Figuren vor sich geht, wo sich bei diesen Affekte und Leidenschaften mit starken Gesten äußern, andere, die eine größere vielfigurige Menge von einem fluktuierenden Bewegungszuge ergriffen zeigen, so daß die Massenbewegung hier zu einem zentralen Probleme wird. Das letztere hat er der Radierung vorbehalten, und es kommt sonst nur in einigen als vorbereitende Entwürfe geplanten Graumalereien kleinen Formates vor.

In den großfigurigen Bildern treten die Schwächen, Übertriebenheiten, pathetischen Äußerlichkeiten, die seiner Bewegungsdarstellung anhaften, am deutlichsten zutage. Er kann dann höchst unangenehm wirken, wie bei dem Berliner Gemälde Simson bedroht seinen Schwiegervater (1635, B. 210), wo der Held der Geschichte, kostbar herausgeputzt, in seinem Kraftmeiertum etwas Theatralisches hat und für uns einen — hier gewiß nicht gewollten — grotesk komischen Anstrich trägt. Man hat bisher die beiden hinter Simson sichtbaren Mohren für Schleppenträger angesehen, aber nachdem kürzlich ein zweites Exemplar des Bildes bei dem Kunsthändler Goudstikker in Amsterdam aufgetaucht ist, wo die Neger einen Ziegenbock führen — jedenfalls das Böcklein, das er nach der biblischen Erzählung zu dem Besuche bei seiner Frau mitnahm —, ist das Gleiche auch für das Berliner Exemplar vorauszusetzen und zu vermuten, daß das Stück mit dem Ziegenbock hier abgeschnitten wurde. Was der Szene an geistigem Gehalt fehlt, das sucht er durch den Pomp der Ausstaffierung zu ersetzen, für die er sich, wie schon erwähnt, vermutlich bühnenhafter Requisiten bediente. Ebensowenig anziehend ist für uns das gleichfalls um die Mitte der dreißiger Jahre entstandene Mene Tekel (Knowsley House, B. 209), das mit seiner äußerlichen Kraftentfaltung erkennen



läßt, wie er mit den Bildungselementen des romanischen Barock ringt und sie seinem Wesen einzuverleiben strebt. Nicht nur als Halbfigurenbild in großem Format, sondern auch in seiner Aufmachung kommt das Werk gewissen italienischen Erzeugnissen des Jahrhunderts nahe und läßt sich Arbeiten mit ähnlichen formalen und koloristischen Eigenschaften von der Hand eines Bernardo Strozzi oder Mattia Preti an die Seite stellen. Als Thema hat er den spannendsten Moment der Geschichte gewählt: wie Belsazar, sich jäh umwendend, eben die Flammenschrift erblickt, und die Tafelgenossen, von Entsetzen übermannt, in heftiger Bewegung und mit verzerrten Mienen ihre Affekte äußern. Dem König, der die markanten ordinären jüdischen Züge eines damals öfter von ihm verwendeten Modellkopfes trägt, ordnet sich alles andere unter. Seine ungestüme kontrapostische Haltung beherrscht mit ihrem pathetischen Gebaren die Masse. Die so recht als Bravourleistung hingesetzte Rückenansicht der in ihrem Schrecken die Schale verschüttenden Frau erweist sich als barockes Allgemeingut und hat Parallelen in anderen zeitgenössischen Werken; eine ähnliche Figur ist z. B. die Frau ganz rechts auf Rubens' Gemälde »der Überfluß« (Slg. Edmond de Rothschild in Paris).



41. Die Opferung Isaaks. Petersburg.

Von denselben Bildungselementen beeinflußt, aber in eine reifere Form gebracht und unter den großen biblischen Historien der dreißiger Jahre am tiefsten aus dem Innern der Rembrandtschen Seele geboren ist die Petersburger Opferung Isaaks (1635, B. 207). Wieder ist die Handlung in dem zu einem heftigen Bewegungsakt Anlaß bietenden

dramatischen Moment gefaßt: wie eben dem greisen Vater, der mit der schweren derben Hand Gesicht und Augen des Sohnes bedeckt hält, der vom Himmel fahrende Engel in den Arm fällt, so daß ihm das Messer, das er schon gezückt hatte, entsinkt. Die durch den Vorgang flutende Erregung kommt optisch-dekorativ durch stark bewegte Massen und Linien zur Anschauung, aber nicht in so übertriebener Weise wie bei dem Mene Tekel. Wie viel überzeugender und weniger abrupt in der Haltung ist der ähnlich wie der Belsazar angelegte und zurückgewendete Abraham! Das kompositionelle Gerüst wird durch eine diagonale Hauptrichtung bestimmt, die der nackte Leib Isaaks vorzeichnet. Dieser mit dem hochgezogenen Knie ist wohl irgendwie durch Michelangeleske Formbildungen beeinflußt, und wenn er auch nicht auf jenes dem Manierismus entstammende Ideal kontrapostischer Schlängelung eingestellt ist wie der gleichfalls am Boden ausgestreckt liegende Isaak auf Lastmans Opferszene im Amsterdamer Rijksmuseum, so entbehrt er doch eines vollsaftigen Lebens, wie es Rembrandt in derselben Zeit der Petersburger Venus (Danaë) einzuflößen wußte. Wie eng das Bild mit einer traditionellen Gestaltung des Gegenstandes zusammenhängt, erhellt nicht nur die Ähnlichkeit der Haltung Abrahams und seiner Verbindung mit dem Engel bei Lastman, sondern zeigt sich z. B. auch darin, daß das Isaakopfer von Jan Lys im Palazzo Giovanelli in Venedig (abgebildet in Oldenbourgs Monographie, Bibliotheca d'Arte Taf. XXIV), wo der im italienischen Barock so ganz aufgegangene, holländisch geschulte Oldenburger die Szene in derselben dramatisch-furiösen Weise gestaltet hat, teilweise eine weitgehende Übereinstimmung von Einzelheiten aufweist. Als eine Art Prototyp für diese gewaltsam bewegten Opferdarstellungen darf Tizians Deckenbild in S. Maria della Salute angesehen werden, das Rubens auf einer in der Albertina befindlichen Zeichnung kopiert hat [5]. Rembrandt hat in seinem Streben nach Bewegtheit das Rapide und Kursorische in dem Augenblick, wo Abraham von dem Engel überrascht und am Arm ergriffen wird, dadurch daß jenem das Messer entgleitet und in der Luft schwebt, gesteigert. Ganz einzig steht sein Werk da durch den Ausdrucksgehalt. Ein rein persönlicher Zug ist es, daß der Vater mit der schweren Hand dem Sohne die Augen deckt, um ihn vor dem Anblick der letzten Hantierung für den Todesstreich zu bewahren. Zugleich spiegelt sich in dem rauhen Patriarchen die Scheu und Ergriffenheit vor dem Göttlichen, das durch den Engel vertreten wird, der, ein mildes Geschöpf und bei all seinem heftigen Andringen sanftmütig zu Werke gehend, durch die nach oben weisende Linke die Bedeutung des Überweltlichen für den Vorgang demonstriert. Hier ist zugleich mit dem historischen Akt der sich darin bergende religiöse Sinn schaubar und fühlbar gemacht. Dafür gab es keine Tradition, das konnte nur einem ureigenen inneren Erleben entspringen.

Die Münchener Atelierwiederholung, 1636 datiert, trägt von seiner eigenen Hand den Vermerk, daß sie von ihm verändert und überarbeitet ist. Es gibt einen Entwurf von ihm selbst auf einer Londoner Rötelzeichnung (HdG. 866), die dieser Fassung fast genau entspricht. Die wesentlichste Umredaktion hat der Engel erfahren. Greift er auf dem Petersburger Gemälde, wie bei Lys und Tizian von links kommend, Abraham in den Arm, so bricht der Münchener Engel aus der Tiefe hinter ihm hervor, so daß nur seine vordere Partie verkürzt sichtbar ist; seine Flügel sind in schlagender Bewegung, seine Zusprache dringender. Abraham erscheint durch den Überfall von rückwärts in höherem Maße überrascht. Ist das einerseits eine Verstärkung des Ausdrucksmotivs, so bedeutet es andererseits für die formale Bildökonomie, daß zu der Hauptbewegung eine Gegenbewegung geschaffen ist. Auch für diese Auffassung gibt es eine zeitgenössische Parallele in einem auf eine Komposition aus der Frühzeit des Rubens zurückgehenden Isaakopfer (ein Exemplar in der Slg. Garbaty in Berlin), wo der Engel in einer ähnlichen Situation erscheint, während der Knabe in klassisch-heroischer Pose kniet (wie auf Ghibertis Konkurrenzrelief für die Baptisteriumstür von Florenz). Im übrigen fallen die Abweichungen des Münchener Bildes von dem Petersburger wenig ins Gewicht: kleine Veränderungen am Körper des Isaak, Erweiterung des landschaftlichen Schauplatzes mit Einfügung des Widders.



42. Der Engel verläßt die Familie des Tobias. Louvre.

Rein formal betrachtet spielt in die beiden Bearbeitungen des Themas ein Problem hinein, das Rembrandt auch sonst bei der Erfindung anderer Historien beschäftigte: die Kopulierung einer schwebenden Figur mit anderen auf der Erde befindlichen. Eine inhaltliche Parallele

dazu bildet das Verhältnis eines Menschlichen zu einem Göttlichen in einer unter der Wirkung von etwas Überirdischem stehenden Situation. Zu dieser Kategorie gehört das Gemälde kleineren Formates der Engel verläßt die Familie des Tobias im Louvre von 1637 (B. 219). Die vier Familienmitglieder nehmen die linke Hälfte ein, die rechte ist unten frei, oben dem in einem Lichtschein entschwebenden Engel eingeräumt.



43. **Manoah und seine Frau. Berlin.**

Kam der Engel des Münchener Isaakopfers aus der Tiefe hervor, so fliegt dieser von vorn in diagonaler Richtung in den Bildraum hinein. Ihm soll eine möglichst starke Schwungkraft verliehen werden, indem er mit dem einen ausgestreckten, dem anderen angezogenen Bein sich gleichsam abzustoßen scheint und sein Gewand wie in einem Wirbel aufflattert. Die Bewegungsillusion wird in echt barocker Weise dadurch erhöht, daß er eine Gegenbewegung bildet zu der Figurengruppe unten und mit der Richtung seiner Gestalt den dunklen Wolkenstreifen kreuzt, über den er hinwegfliegt. Daß Rembrandt sich für die Haltung des Engels einen Holzschnitt des Martin van Heemskerk zum Vorbilde

nahm, ist lange bekannt — wie er ja öfter gerade bei schwebenden Figuren, die ihm nicht lagen, Anlehnung an eine vorhandene Lösung suchte. Die Rückenansicht des Engels mit den ausgebreiteten Flügeln und dem reich verzierten Kleid, wie eine Art Stilleben gefaßt, machte er zu einem koloristischen Glanzstück des Ganzen. Psychologisch liegt der Nachdruck auf dem durch die Erscheinung verursachten Schrecken, der bei allen Beteiligten eine unruhige Bewegtheit auslöst. Der alten Mutter, die sich vor Entsetzen abwendet, ist der Krückstock entfallen; die junge Sara blickt, die Hände zum Gebet faltend, zu dem Engel empor; auch der Hund vor ihnen ist in Aufregung geraten und bellt dem Phantom nach; der junge Tobias verrät sein entsetztes Staunen in den erhobenen Händen und dem aufwärts gerichteten Haupt mit dem geöffneten Mund und den starr aufgerissenen Augen; nur der Alte hat sich überwältigt in Andacht niedergeworfen, berührt mit den gefalteten Händen die Erde und senkt den Blick zu Boden. Mit der formalen Anlage dieses Bildes steht eine früher, gegen Mitte der dreißiger Jahre anzusetzende Berliner Zeichnung (HdG. 31; Abb. 43) im Zusammenhang: ein Ehepaar — der Mann in orientalischer Tracht —, das einem nach links emporfliegenden Engel nachblickt; alles in heftigster Bewegung und wie in einen wirbelnden Auftrieb gerissen; die hastig-fahrige Strichführung bezeichnend für eine Gruppe gleichzeitig entstandener Studien. Handelt es sich hier gegenständlich um einen anderen Vorwurf — das Ehepaar Manoah, dem der Engel entschwindet —, dessen endgiltige Redaktion in dem Dresdener Gemälde (Abb. 96) wir in einem späteren Zusammenhang betrachten werden, so ist doch die formale Idee zunächst in dem Louvre-Bild aufgegangen; denn in dieses ist aus der Zeichnung die Haltung des Engels (im entgegengesetzten Sinne) ebenso wie das Schema der Diagonalenkreuzung übernommen worden.

Eine neue Bearbeitung der Tobias-Szene für die 1641 datierte Radierung (b. 43), für die er ein Breitformat wählte, zeigt sowohl in formaler wie in psychologischer Hinsicht wichtige Veränderungen. Von dem entschwebenden Engel sind nur die Beine in der rechten oberen Bildecke sichtbar, aber durch die Lichtwolke, die er hinter sich läßt und die eine unmittelbare Verbindung mit der Figurengruppe herstellt, wird die Diagonale scharf ausgezeichnet, und ihr folgt weit energischer als auf dem Louvre-Bilde der Oberkörper des knieenden Tobias, während eine zweite Raumschräge sich von dessen Knieen zu dem Kopfe der hinten stehenden Mutter aufgipfelt. Der etwas löcherigen Komposition des Gemäldes gegenüber sind alle Elemente mehr zusammengefaßt und kunstvoll miteinander verknüpft. Wo dort auf der rechten Seite ein leerer Raum war, bildet die aus dem Reisegepäck, Esel und Knecht geformte Masse ein Gegengewicht zu der Figurengruppe links, die als Ganzes mehr geschlossene Festigkeit erhalten hat. Ist bei der späteren

Fassung einerseits die kompositionelle Anlage fortgeschrittener und befriedigender, so verbindet sich andererseits in der graphischen Behandlung damit das Streben, das Formal-Plastische unter der Wirkung von Licht und Atmosphäre aufzulösen, verfließen zu lassen und in malerische Tonwerte umzusetzen — impressionistische Versuche, die zuerst in der Radierung energischer angebahnt wurden als in der Malerei. Alles



44. Der Engel verläßt die Familie des Tobias. b. 43.

Technische wird aber in den Dienst der Idee gestellt, die insofern ergreifender als auf dem Gemälde verkörpert erscheint, als nicht so sehr der Schrecken wie das religiöse Moment der Andacht die Figurengruppe beherrscht. Indem der Engel nicht in ganzer vollplastischer Gestalt sichtbar ist und hauptsächlich der von ihm ausgehende Lichtglanz das himmlische Wesen andeutet, wird dieses mehr entmaterialisiert. An Stelle der fahrigen Bewegtheit ist eine Sammlung getreten; auch der hier vom Rücken gesehene Hund verhält sich ruhig. Beide Männer stehen ganz unter dem Eindruck des Göttlichen und knieen betend, der Alte in aufrechter Haltung, der junge Tobias mit einer der aufschwebenden Wolke folgenden Bewegung des Körpers in einer Form mystischer Hingebung.

Zu den Historien mit einem reicheren, die ganze Bildfläche füllenden figürlichen Aufgebot gehört das Dresdener Gemälde die Hochzeit Simsons von 1638 (B. 222), wo jedoch noch die einzelne Gestalt in

voller Ausprägung für den Eindruck bestimmend ist, nicht die vielköpfige unübersehbare Masse. Das Werk gewährt in besonderem Maße Einblick in Rembrandts damalige Art eine Historie zu organisieren und in seine Gepflogenheit, durch Tradition Überkommenes mit eigenen Eingebungen zu verarbeiten. Nachdem er sich als Thema gestellt hatte, das Aufgeben der Rätsel durch Simson in Verbindung mit dem Treiben



45. Die Hochzeit Simsons. Dresden.

bei seinem Hochzeitsmahl zu schildern, hat er das in eine höchst sonderbare Form gebracht. Während man denken sollte, das erstere als der eigentliche dramatische Akt und Kern der Geschichte müßte für die Auffassung in das Zentrum des Geschehens gerückt sein, sehen wir das auf der rechten Seite vor sich gehen, während der ganze Vorgang um die isoliert herausgehobene Braut zentralisiert ist, die kerzengerade, die Hände vor der Brust übereinandergelegt, mit einem geradeaus ins Weite gerichteten Blick in steifer Würde dasitzt, ohne daß sie von etwas oder einer der Anwesenden von ihr Notiz nimmt. Simson, ihr den Rücken kehrend, wendet sich mit einer heftigen Drehung den an ihn herandrängenden Philistern zu und setzt mit einer auffallenden Handgebärde, wie an den Fingern vorzählend, seine Rätsel auseinander. Auf der anderen Seite der Braut geben sich die Gäste den Freuden des Gelages hin, darunter Pärchen, welche die festliche Laune und gehobene Stim-

mung für Zärtlichkeiten und Zudringlichkeiten benutzen. Das Ganze fällt in einzelne Episoden auseinander, die keinen rechten Kontakt miteinander haben; jeder ist mit sich und dem was er eben vor hat, beschäftigt: Simson mit seinen Rätseln, die Gastpaare mit ihren Liebschaften oder ihrer Unterhaltung, die Braut mit ihren eigenen Gedanken. Diese Frau aber zum kompositionellen Zentrum zu machen, darauf sind alle Mittel eingestellt, sowohl formale wie farbige. Sie allein hat als einzige eine rein frontale Haltung und das größte Volumen, noch besonders betont durch den Baldachin über ihr, und auf ihrem weißen Gewande breitet sich das hellste Licht. Wie diese Fassung zustande gekommen ist, darauf haben verschiedene Anregungen eingewirkt sowohl in stofflicher wie in formaler Hinsicht: Landesübliches und durch fremde Bildungselemente Vermitteltes.

Beginnen wir zunächst mit dem Inhaltlichen. Im Anschluß an biblische Stoffe bilden solche Gelage, bei denen es hoch und zum Teil etwas anrüchig hergeht, wie namentlich auch die Hochzeit zu Kana, seit der Renaissance in den Niederlanden ebenso wie in Italien einen beliebten Vorwurf für die Malerei, nur daß im Norden alles derber angefaßt wurde. Rembrandt hat im Einklang mit der lokalen Auffassung und mit dem uns an ihm schon bekannten Zynismus das sinnliche Element im Verkehr der Gäste stark betont. Unmittelbar neben der Braut reißt ein brünstiger Mann die sich abwendende Nachbarin mit heftiger Gebärde an sich, indem er der Widerstrebenden einen Becher entgegenhält und sie zum Trinken zu verlocken sucht; ein anderes Paar im Vordergrunde hat sich umschlungen und küßt sich. Für ihn ist das hier nicht bloß genrehaftes Beiwerk; die hemmungslose Erotik ist ein Begleitakt der unheimlichen Legende. Etwas Dumpfes, Schweres, Trübes scheint trotz der offenen Ausgelassenheit und der im Hintergrunde aufspielenden Musikanten über dem Vorgange zu lasten.

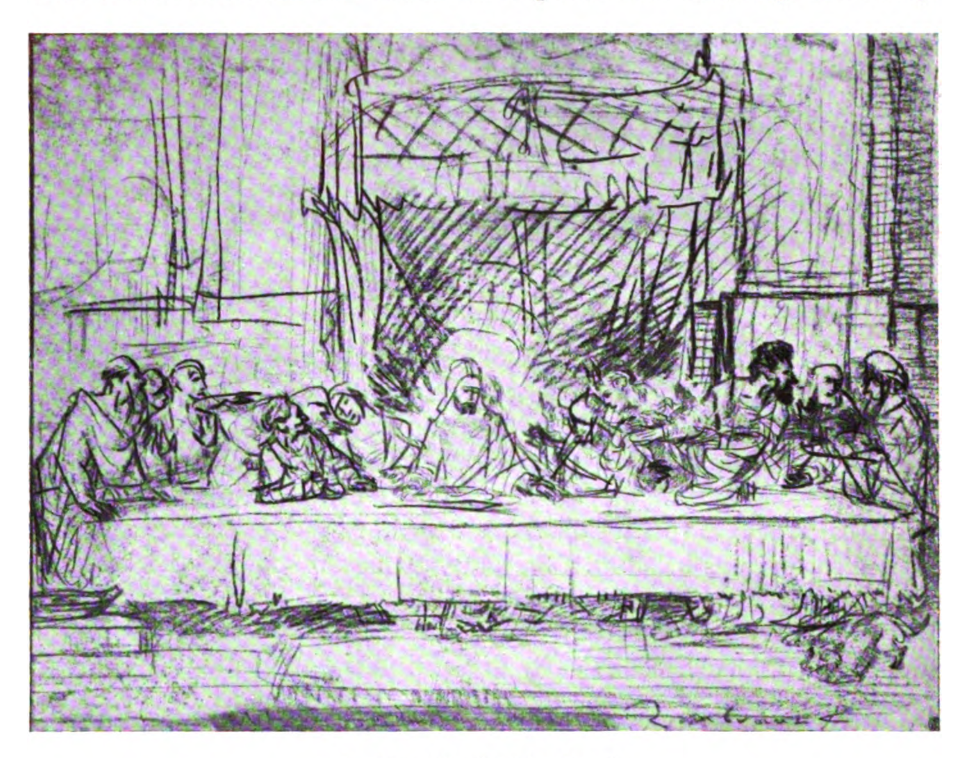
Wir sind angesichts dieses Bildes in der Lage, uns auf ein zeitgenössisches Urteil darüber berufen zu können, was man an der Art der Wiedergabe vom Standpunkte der historischen Treue als schätzenswert erachtete. Der Maler Philipp Angel, der es in einer Festrede erwähnt, die er in seiner Vaterstadt Leyden am Lukastage des Jahres 1641 hielt und im folgenden Jahre unter dem Titel »Lof der Schilderconst« veröffentlichte, führt als besonderes Merkmal an, daß die Figuren bei Tische liegen und nicht sitzen, wie es bei Orientalen Sitte ist, was er um der historischen Treue willen im Zusammenhange mit anderen Eigenschaften lobend hervorhebt. Rembrandt habe durch genaues Lesen der Geschichte und ein gutes Nachdenken über ihren Sinn diesen Zweck erreicht. Der letzte Satz berührt sich mit jenem von uns schon früher erwähnten Gespräch aus des Meisters Atelier, das uns Hoogstraten überliefert hat, wonach zum Darstellen einer Historie die gute

Kenntnis der Geschichte erforderlich sei. Was Rembrandt hier bot, wurde also von den Landsleuten im Sinn einer historischen Treue als besonders echt und zutreffend empfunden. Dabei tut es nichts zur Sache, daß das Liegen gar nicht konsequent durchgeführt, ja die Hauptfigur der Braut offensichtlich in sitzender Stellung gegeben ist. Daß er tafelnde Personen in einer biblischen Geschichte beim Mahle liegend vorführte, war gewiß keine eigene Erfindung von ihm, wenn es auch sehr selten dargestellt wurde. Als Beispiel aus vorhergehender Zeit erwähne ich ein Bild aus der Tintoretto-Schule: »Besuch Magdalenas bei Christus im Hause des Pharisäers« (Rom, Gal. Doria), das Christus mit den übrigen beim Mahle liegend zeigt [6]). Rembrandt selbst verwandte das Motiv noch ein anderes Mal auf einer späteren Zeichnung des Abendmahls (Louvre, HdG. 608), wie es auch einige seiner Schüler übernommen haben: Hoogstraten auf einer Zeichnung »Abraham bewirtet die drei Engel« (Valentiner, Handzeichnungen I S. XXIII) und Aert de Gelder auf seinem Abendmahlbilde der Aschaffenburger Galerie. Er ist darauf gewiß durch irgendeine ihm zur Verfügung stehende Bildungsquelle verfallen. So sehen wir, wie er, den man auf der einen Seite als ungebildet und kenntnislos hinzustellen liebte, andrerseits von einem Zeitgenossen wegen einer solchen sinngemäßen Art von »archäologischer« Treue gerühmt wurde. Daß er bewußt seinen biblischen Historien ein mit ihrem Gehalt und zeitlichen Charakter übereinstimmendes Lokalkolorit zu verleihen trachtete, kann nicht zweifelhaft sein und wurde auch, wie wir sehen, von dem Publikum so verstanden. Bestimmte Anzeichen sollten dazu dienen, der Historie einen morgenländisch-exotischen Anstrich zu geben. Grundbedingung war aber für ihn: sich alles handgreiflich vorzustellen, um ihm einen möglichst großen Wahrscheinlichkeitswert zu verleihen. Deshalb hat er allerhand orientalische Requisiten, Turbane, Waffen, Stoffe gesammelt und stattete seine Modelle damit aus. War diese orientalisierende Tendenz bei biblischen Historien gewiß schon vor ihm üblich und findet sich auch, wie wir sahen, in Lastmans Atelier, so brachte doch das was er bot, in der Art seiner Anwendung und Ausprägung etwas Neues unh hat auf einen großen Teil der holländischen Künstlerschaft richtunggebend gewirkt. Natürlich ist er dabei nicht mit irgendwelcher archäologischen Konsequenz im Sinne einer modernen historischen Einstellung verfahren. Neben orientalisierende Kostüme treten andere von verschiedenem Charakter; jüdische Modelle wechseln ab mit andersrassigen. Es genügten bestimmte Fingerzeige, um den Zeitgenossen in bezug auf das Lokalkolorit Anhaltspunkte zu geben und ihre Einfühlungsfähigkeit für den beabsichtigten Stimmungsgehalt durch gewisse Assoziationen anzuregen. Auf uns wirken derartige Rembrandtsche Werke durchaus einheitlich — weit einheitlicher als die Historien romanistischer Vorgänger und Zeitgenossen —,

weil sie durch die in der Phantasie des Genies bestehende Einheit der Vorstellung ihr Gepräge erhalten. Das sind die Voraussetzungen für die Regie der Simsonhochzeit. Durch das Liegen bei Tische wurde die Begebenheit für das Bewußtsein des zeitgenössischen Beschauers in eine entfernte mythische Zeit gerückt. Das Orientalische der Umwelt kennzeichnet er weiterhin durch einen der Gäste, der einen Turban mit Feder auf dem Kopfe hat. Andere sind modern-phantastisch gekleidet. Auch die Braut trägt ein modernes Kostüm mit weiten Ärmeln, in dem er Saskia öfter dargestellt hat; und die Ähnlichkeit mit dieser im Gesicht deutet darauf, daß sie für die Figur Modell stand. Der Baldachin über ihr ist ein Requisit, das auch sonst bei ähnlicher Gelegenheit und an derselben Stelle vorkommt. Auf einer Hochzeit zu Kana von Frans Francken I. in der Petersburger Eremitage sitzt die Braut gleichfalls unter einem Baldachin, und zwar bei einer ähnlichen zentralen Anordnung.

Läßt sich diese Art der Zentralisierung bei dem von den Venezianern stark abhängigen Flamen ohne weiteres auf einen Zusammenhang mit Italien zurückführen, so kann man ebenfalls gewisse Verbindungsfäden zwischen der Simsonhochzeit und italienischer Kunstüberlieferung aufweisen. Gegen Mitte der dreißiger Jahre suchte sich Rembrandt mit einem der gefeiertsten und symptomatischsten Werke der Renaissance, Leonardos Abendmahl, auseinanderzusetzen, wie aus seinen drei uns bekannten Zeichnungen nach dem Bilde hervorgeht, von denen zwei (Dresden, Slg. Friedrich August, HdG. 297, Rötel; Berlin, 1635 datiert, HdG. 65, Feder) die ganze Komposition wiedergeben, die dritte (London, HdG. 888, Rötel) nur die linke Seite enthält. Auf der Dresdener Rötelzeichnung (Abb. 46) schließt er sich am genausten an das Original an, das ihm, wie nachgewiesen werden konnte, in einem oberitalienischen Stich des Fra Antonio da Monza vorgelegen haben muß. Was er sich bei seiner Kopie vor allem klar zu machen sucht, ist das Leonardeske Anordnungsprinzip mit den Dreifigurengruppen, ihre formalen Verknüpfungen untereinander und ihre Beziehung zu der zentralen Christusgestalt; er nahm dabei aber einige höchst bezeichnende Umarbeitungen vor. In erster Linie hat er ein starkes Subordinationsmotiv für die ganze Komposition eingeführt und mit verschiedenen Mitteln zur Anschauung gebracht. Hauptsächlich dadurch, daß er an der Stelle, wo Leonardos Gemälde an der Rückwand die drei Fensteröffnungen zeigt, einen großen Baldachin aufstellte, der Christus, die Dreiergruppe rechts von ihm und Johannes links umschließt. Eine spätere Veränderung der Christusgestalt durch Überzeichnung einer ersten noch sichtbaren Redaktion ging in der Weise von statten, daß er den anfangs wie bei Leonardo nach rechts geneigten Kopf gerade richtete und so der Gestalt durch die ganze Haltung ein noch mehr beherrschendes Übergewicht verlieh. Ferner hat er gewisse

formale und Ausdrucksmotive, um sie sich deutlich zu veranschaulichen, durch Übergehungen schärfer akzentuiert. Namentlich gilt das für die Gebärdensprache der Hände; auch den vorgestreckten Arm, der bei Leonardo eine so wichtige Verbindungslinie zwischen den beiden Dreiergruppen der linken Seite herstellt, holte er nachträglich noch besonders heraus. Daß es ihm nicht um eine wörtliche Kopie zu tun war, zeigt die völlige



46. Das Abendmahl. Dresden.

Veränderung der Gesichter, die er bei einigen Aposteln auf der linken Seite vornahm; es kam ihm nur darauf an, sich den Mechanismus der Leonardoschen Formensprache zu durchleuchten und ihn in die seinige umzusetzen, um bei Gelegenheit für eigene Zwecke daraus Nutzen zu ziehen. Die beiden anderen Blätter zeigen weitergehende Abweichungen von dem italienischen Original. Auf dem Londoner, das nur die linke Seite wiedergibt, ist noch an der Scheidung der zwei Dreiergruppen festgehalten, aber mit starken Veränderungen namentlich in der linken Gruppe. Die Berliner Federzeichnung kann man nur noch als eine freie Variation über das Leonardosche Thema bezeichnen. Die strenge Scheidung der Dreiergruppen ist aufgehoben und ebenso das Prinzip ihrer linearen Bindungen damit unterdrückt. Statt dessen hat er andere Gruppenzusammenhänge formiert, diese teilweise zu geschlossenen

Massen zusammengeballt und nach Helligkeits- und Dunkelheitswerten abgestuft. Der Christusgestalt, die durch die Art der Zeichenweise als Lichtzentrum angelegt ist, ordnet sich der übrige Komplex unter. Was sich hier aus der italienischen Urzelle entpuppt hat, trägt mehr von Rembrandts eigenem Geist und Formgefühl als die Dresdener Zeichnung und gewährt einen Einblick in die Verwandlungsmöglichkeiten, die sich für ihn aus demselben auf eine fremde Vorlage zurückgehenden Thema ergaben.

Wie die Studien nach Leonardo in seinen Erfindungen Spuren hinterlassen haben, kann man bei verschiedenen Gelegenheiten beobachten und wird uns auf unserem ferneren Wege noch öfter begegnen. Eine Nachwirkung davon finden wir bei der Simsonhochzeit. Die Zentralisierung der Braut mit dem Baldachin läßt sich offenbar daraus ableiten; ebenso ist die aus Simson und den beiden von ihm angeredeten Philistern bestehende Gruppe letzten Endes vielleicht durch eine Metamorphose aus der Abendmahlgruppe zu äußerst rechts entstanden — aber im übrigen weicht die Komposition völlig von der rhythmischen Harmonie Leonardos ab. An Stelle einer flächenhaften Anlage ist die für Rembrandt in dieser Zeit wie für den Barock überhaupt so wesentliche tiefenräumliche Ausdehnung getreten, die ein augenfälliges Hintereinander der Gegenstände beansprucht. Durch den Tisch wird die Gesellschaft geteilt; die Bühne erweitert sich über ihn hinaus noch mehr nach vorn hin in eine Raumzone, in die sich das Lagerpolster des vorderen Paares und der Weinkühler mit Kanne in der rechten Ecke vorschiebt. Der Blick wird auf der linken Seite in gleichsam rotierender Bewegung um den Tisch herum geführt. Wie weit sich Rembrandt von der formalen Rhythmik Leonardos entfernt hat, zeigt das jähe Sichabwenden Simsons von der zentralen Mittelfigur, wodurch ein für ein Renaissanceempfinden undenkbarer Hiatus entsteht, und auf der anderen Seite das ebenso hastige Konvergieren gegen die Mittelachse durch den Oberkörper der von ihrem Liebhaber bedrängten Frau — Gewaltsamkeiten, die seinem damaligen Streben nach gesteigerter Bewegtheit entsprechen. Die löchrige und zerfetzte Komposition dürfte auch ihn selbst von dem Blickpunkte seines reifen Stiles nicht mehr befriedigt haben. Was an dem Bilde unvergänglich bleibt, ist das aus dem prächtigen Ensemble von Stoffen und Gerätschaften erwachsene malerische Phänomen, als Augenerlebnis eine der wunderbarsten Schöpfungen der dreißiger Jahre. Von dem in der Braut liegenden Lichtzentrum verklingt ein magisches Helldunkel durch den Bildraum. Die auf dem Tische stehende Schale mit Kanne hat die Aufgabe, durch ihre silhouettenhafte Wirkung den Glanz des Lichtes zu steigern. Am wenigsten befriedigt das Ausdrucksmäßige. Die breit hingepflanzte Braut hat etwas Blödes. Die Szene der Rätselaufgabe läßt uns völlig kalt. Die Handgeste Simsons ist auch gar nicht auf Rembrandts eigenem Boden gewachsen, sondern italienisches Lehn-

gut, das von irgendwoher übernommen wurde. Das ist ein südliches Händespiel, und in ähnlicher Weise demonstriert der Sokrates auf Raffaels Schule von Athen oder der Engel auf Caravaggios Inspiration des Apostel Matthaeus in S. Luigi dei Francesi. Wir haben schon gesehen, wie Rembrandt seit seiner Leydener Zeit, wenn es ihm auf drastische Ausdrucksgesten ankam, häufig italienische und jüdische Gebärden übernahm.

Verweilen wir noch einen Augenblick bei der Frage, welchen Gebrauch er von dem ihm zur Verfügung stehenden italienischen Kunstmaterial machte. Was er zu eigenen Arbeiten verwendete, waren hauptsächlich Einzelheiten, die ihm für irgendeinen Zweck dienlich waren. Auch von den Studien nach Leonardos Abendmahl war es nicht der Gesamtorganismus des Bildgefüges, den er verwertete, sondern Einzelmotive, die, wie sich zeigen wird, noch in andere Werke hineinspielen. Fand er in Kunstwerken der Vergangenheit für etwas das ihm für seinen Zweck brauchbar erschien, eine geeignete Lösung, so übernahm er es aushilfsweise und suchte es in seinen Formenapparat einzupassen. Dabei leistete ihm jedenfalls das reiche und vielseitige Studienmaterial, das seine Sammlung barg, Dienste. Außer den Zeichnungen nach Leonardo haben sich etliche andere Kopien nach italienischen Werken erhalten, denen wir später noch begegnen werden. Bei verschiedenen seiner Erfindungen läßt sich ein Motiv oder eine Figur offensichtlich auf ein italienisches Original zurückführen, ohne daß das betreffende Muster, das ihm zur Verfügung stand, mit Bestimmtheit namhaft gemacht werden kann. Einen solchen Fall haben wir in der Radierung der Samariterin am Brunnen (1634, b. 71); denn daß der pathetisch bewegte Christus von einem italienischen Modell abhängig ist, darf als zweifellos gelten, mag er nun an Morettos Bild in Bergamo oder an einen Holzschnitt desselben Gegenstandes von Francesco de Nanto nach Girolamo da Treviso (wie Hind vermutet) anknüpfen.

Haben wir bisher Historien ins Auge gefaßt, bei denen die Handlung auf eine leicht übersehbare Personenzahl beschränkt ist und jedem Mitspieler irgendeine umgrenzte Rolle zufällt, so wollen wir uns nun jener anderen Gruppe zuwenden, wo eine Menge als solche gleichsam wie ein Individuum mithandelnd auftritt und auf ihren Masseneindruck hin zur Darstellung gebracht werden soll. Das Künstlerisch-Problematische wird hier, nicht nur ein aus einzelnen Teilakten zusammengesetztes Ganzes zu geben, sondern der Masse eine Gesamthaltung und Gesamtbewegung mitzuteilen. Rembrandt ist sich dieses Problems bewußt geworden und hat systematisch an seiner Förderung gearbeitet, indem er sich dazu in immer weiterem Umfang impressionistischer Mittel bediente. Er hat sich Stoffe gewählt, die Gelegenheit bieten, eine größere Menge handelnd oder unter dem Eindruck eines Ereignisses stehend in

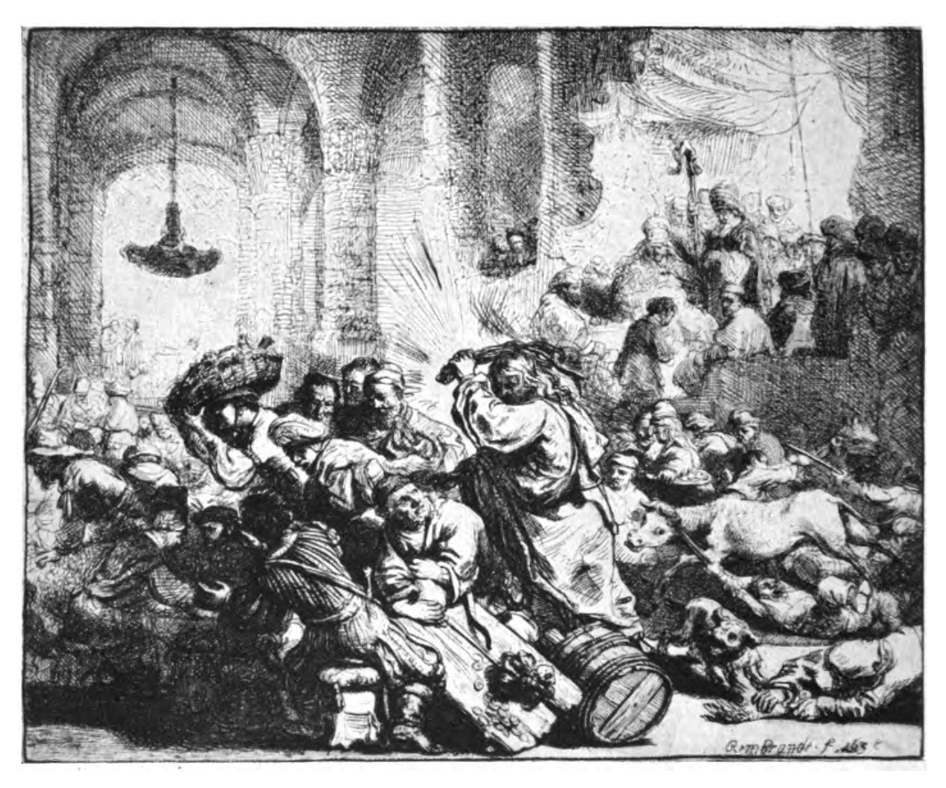
Aktion treten zu lassen — was, wie schon erwähnt, immer nur in kleinen Formaten geschah.

Einer der am häufigsten dargestellten neutestamentlichen Gegenstände, der die Aufbietung einer Volksmenge erheischt, ist die Vorführung Christi durch Pilatus oder das Ecce homo. Aus Rembrandts Frühzeit besitzen wir die 1633 datierte Graumalerei der Londoner National Gallery (B. 214), die als Vorlage diente für die große Radierung (b. 77), deren Ausführung jedoch im wesentlichen Atelierarbeit ist. Die Führer der Judenschaft haben die Estrade betreten, auf der Pilatus auf seinem Throne sitzt, und rücken ihm mit wilden Gestikulationen auf den Leib, während er mit einer zurückweisenden Handbewegung sich ihrer zu erwehren und sie zu beruhigen sucht; der letzte dieser Gruppe, der, tiefer stehend, die zu der Estrade führende Treppe noch nicht ganz erstiegen hat, macht eine ähnliche Beschwichtigungsgebärde gegen das unten auf dem Vorplatze tosende Volk, das nur als unbestimmter Masseneindruck wirkt. Weiter oben vor dem Tore des Palastes der von zwei Kriegsknechten vorgestellte und von einem Gefolge von Soldaten begleitete Christus, der, matt und schwächlich im Ausdruck, als geistiges Zentrum gegenüber den Hauptspielern, Pilatus und dem Volke, gar nicht recht zur Geltung kommt. Die Haltung des Kopfes Christi ist ähnlich wie auf einem Ecce homo der Rubens-Schule in Schleißheim, wo der Vorgeführte auch von zwei Männern in die Mitte genommen ist. In Gebärden und Physiognomien ist alles outriert, den Führern der Synagoge durch Hervorkehrung der Rasseeigenschaften ein grotesker Anstrich verliehen. Durch eine Anzahl in verschiedenen Richtungen verlaufender Raumdiagonalen wird von vornherein Unruhe in die Anlage gebracht; und sie wird noch verstärkt durch die ganz phantastische



47. Christus dem Volke vorgeführt. London.

Architektur, die mit ihren vor- und zurückspringenden Teilen, ihren Schwingungen und Zuckungen an die ausschweifendsten Erfindungen borrominesker Phantasie gemahnt. Die Kaiserbüste auf hohem Postament hat die Bestimmung, das Lokalkolorit des römischen Jerusalem zu kennzeichnen. Gehört das Bild gewiß zu den weniger erfreulichen Leistungen, so legt es doch am beredtesten Zeugnis dafür ab, wie er sich damals



48. **Die Vertreibung der Händler aus dem Tempel. b. 69.**

sowohl im Figürlichen wie im Architektonischen dem wildesten Barock in die Arme warf und zwischen beidem, indem er es mit demselben Bewegungsimpuls erfüllte, eine Stileinheit herzustellen suchte. Aus derselben Tendenz hervorgegangen, aber geschlossener in der Gesamtanlage ist die Radierung der Austreibung der Händler aus dem Tempel (1635, b. 69). Wie Christus mit geschwungener Geißel das Volk der Verkäufer, Wechsler und Wucherer vor sich hertreibt, das ist in einer suggestiven Massenbewegung veranschaulicht. Rembrandt hat, was die biblische Erzählung an realistischen Zügen birgt, breit ausgemalt und mit genrehaften und komischen Elementen durchsetzt, so daß hinter dem Grotesken das Erhabene verschwindet. Christus selbst, dessen Haltung er Dürers Kleiner Passion entlehnte — er ist nicht einmal um-

gezeichnet, sondern schwingt die Geißel mit der Linken — entbehrt mit seinem wilden Dreinschlagen jeglicher Hoheit. In dem allgemeinen Wirrwarr strebt alles durcheinander; Menschen stürzen nieder, ein Wechsler umarmt liebevoll und verstört seinen Geldbeutel über einem zusammenkrachenden Tisch, ein Viehhändler wird von seinem wild gewordenen Ochsen am Boden geschleift, ein anderer Mann hält im Fallen ängstlich sein Stück Geflügel fest in den Händen, ein wütender Hund bellt Christus nach. Über all dem Spektakel in steifer Würde die Synagoge mit dem Hohenpriester in ihrer Mitte. Wie bei der Radierung der Verkündigung an die Hirten oder dem Münchener Auferstehungsbilde drängt sich Grotesk-Komisches vor und ist mit dem draufgängerischen Zynismus dieser Jahre in naturalistisch-drastischer Weise herausgearbeitet. Aber für diese Szene war dergleichen ikonographisch vorgearbeitet, und man hat sie schon in Venedig in dem Atelier des Jacopo Bassano reich mit genrehaftem Beiwerk ausgestattet, wie dessen großes Bild in der Londoner National Gallery erkennen läßt, wo auch die Priester in ähnlicher Weise über dem Volksgewühl angebracht sind.

Eine besondere Stellung nimmt unter den Historien mit einer Massendarstellung die Graumalerei Predigt Johannes des Täufers in Berlin ein (B. 215, Mitte der dreißiger Jahre), die trotz ihrer Kleinheit von jeher ein großes Ansehen genoß und sowohl von Hoogstraten wie von Houbraken ausdrücklich hervorgehoben wird. Es ist die figurenreichste Darstellung, die Rembrandt geschaffen, und, trotzdem sie als »grautje« wohl nur einen vorbereitenden Zweck hatte (vielleicht wie der Londoner Ecce homo für eine Radierung), mit größter Sorgfalt und liebevoller Versenkung bis in die kleinsten Züge durchgeführt. In bezug auf die stoffliche Wiedergabe folgt er einer alten niederländischen Tradition. Kleinfigurige biblische Szenen mit großen Massenaufgeboten erfreuten sich seit dem Braunschweiger Monogrammisten, Pieter Bruegel und anderen einer großen Beliebtheit in flämischen und holländischen Kreisen. Bei Gelegenheiten wie der Predigt des Täufers, der Volkszählung in Bethlehem, der wunderbaren Speisung der 5000, der Kreuztragung und anderen gefiel man sich darin, einen Volksauflauf mit genrehaftem Beiwerk, allerhand ergötzlichen und grotesken Zügen in minutiöser Kleinarbeit durchzubilden. So gibt es, was das Inhaltliche betrifft, für Rembrandts Täuferpredigt zahlreiche Vorläufer, von denen nur ein Vinckboons im Rijksmuseum (Nr. 2558) und ein Pieter Schoubrock in Braunschweig (Nr. 105) erwähnt sein mögen; auch Elsheimers Münchener Frühbild gehört diesem Kreise an. Er hat in der Auslegung des Gegenstandes an derartiges angeknüpft und sich mit den Hauptmomenten seiner Darstellung an den Text des Matthaeus gehalten, der die Geschichte am ausführlichsten schildert. Da wird erzählt, wie zu dem Prediger in die Wüste die Bewohner von Jerusalem, das ganze jüdische Land und alle



Länder an dem Jordan kommen, um sich taufen zu lassen. Als darunter auch zahlreiche Pharisäer und Sadducäer erscheinen, wendet sich Johannes an sie in einer heftigen Rede, die wörtlich überliefert wird. Die drei für die Begebenheit wesentlichen Züge des biblischen Berichtes sind übernommen: das Predigen des Täufers, die ihm zuströmende vielköpfige Menge, das Auftreten der Pharisäer und Sadducäer. Die Vielartigkeit von Menschen und Stämmen, die da zusammentreffen, sucht Rembrandt — wie schon seine Vorgänger — dadurch zu kennzeichnen, daß er Gestalten in verschiedenartigstem Aufzug einführt. Zu den modern Kostümierten und den nach seinem gewöhnlichen Vorgehen durch Turban als orientalisch Charakterisierten treten negerhaft und indianerhaft zugestutzte Figuren. Ein paar vornehme Juden sind zu Roß herangeritten. Die große Masse ist gelagert um den auf einer kleinen Anhöhe stehenden Prediger, darunter eine Gruppe, die ihr Gepäck neben sich hat, wie ein Teil einer rastenden Karawane. Die Pharisäer und Sadducäer, die der Täufer nach dem Evangelium apostrophiert, sind eingeführt durch die in den Vordergrund gerückte Hauptgruppe von drei wild und grimmig aussehenden Juden, und zwar in der Rolle, daß sie nach Anhören der an sie gerichteten Worte Johannes den Rücken kehren und im Weggehen begriffen ratschlagen, wie sie dem Feinde schaden könnten. Wie es in einem so bunt zusammengewürfelten Kreise, wo Volk von verschiedenerlei Geschlecht, Rasse, Bildung, Aufnahmefähigkeit zusammenströmt, bei einer derartigen Predigt zugeht, das will Rembrandt wahrheitsgemäß vorführen und tut es in einer psychologisch sehr viel vertiefteren und mannigfaltigeren Weise als seine Vorgänger. Da gibt es einige, die mit echter Ergriffenheit lauschen, sie haben sich zumeist ganz nah an den Redner herangemacht; anderen dringt das Wort wohl an das Ohr, ohne aber Spuren einer inneren Wirkung zu hinterlassen; manche sind bloß aus Neugier herzugelaufen und kümmern sich überhaupt nicht um das was sich da ereignet und gesprochen wird; namentlich, wo Kinder sind, geht es unfeierlich und lebhaft zu: eine Mutter muß ihren Kleinen, den vor Langeweile das Weinen überkommt, mit erhobenem Zeigefinger ermahnen; daneben balgen sich ein paar Rangen um eine Traube und werden von einem Manne, den sie in seiner Andacht stören, heftig zurechtgewiesen. Je weiter von dem Zentrum entfernt, um so unabhängiger sind die Menschen von der Rede, deren Stimme sie kaum noch erreicht. Ganz im Vordergrund auf einem angeflickten Stück, das mit einigen rasch skizzierten Figuren gefüllt ist (nicht wie man gelegentlich meinte, in einem späteren Zeitraum hinzugefügt), hat nur noch die Natur in triebmäßigen Äußerungen niederer Art ihr Recht: eine Frau läßt ihr Kleines seine Notdurft verrichten, andere Kinder treiben allerhand Kurzweil; hier finden sich auch die sich begattenden Hunde, von denen wir schon im vorigen Abschnitte

gesprochen haben. Und über dem allen steht der asketische Prediger, ganz hingegeben an seine Mission, und stößt mit flammender Gebärde die Bußworte hervor, die so entgegengesetzte Wirkungsreflexe in dem Gewimmel auslösen. Durch die Anlage und die Verteilung der Akzente sind dem gewollten Sinne der Begebenheit gemäß Johannes und die Pharisäergruppe als Spieler und Gegenspieler herausgehoben. Bei der



49. **Die Predigt Johannes des Täufers. Berlin.**

Schar der Zuhörer kommen trotz der Kleinheit der Köpfe die mannigfachen Empfindungen und Stimmungsdifferenzen überzeugend zur Anschauung. Man findet unter ihnen auch ein Selbstbildnis des Künstlers und das Porträt seiner Mutter, was uns wieder daran erinnert, wie die in den Historien auftretenden Figuren aus einem unmittelbaren Naturstudium erwachsen. Wir stehen vor einer Art divina commedia des jungen Rembrandt, in deren Rahmen das Erhabene und das Gewöhnliche, das Tragische und das Komische, Sympathie und Abneigung, religiöse Ergriffenheit und natürliches Triebleben nebeneinander gehen und durcheinander wirken. Schon früh ein Kenner des Irdischen und Menschlichen, der weiß, wie es zugeht, verfällt er nicht in ein verallgemeinerndes Idealisieren; mit einem ironischen Blick gleitet er über die Dinge, der ihm auch ihre Kehrseiten und Fragwürdigkeiten enthüllt; und er ist sich klar

darüber, daß was zutiefst bewegt und ergreift, nur bei einem geringen Teil in Mit- und Nachfühlen Widerhall findet, bei den meisten eindruckslos verpufft. Das Genrehafte, Komische, Zynische, das er in die Historie einflicht, ist nicht bloßes Beiwerk, sondern ergibt sich mit aus dem was als Grundgedanke der Historie erfaßt ist (»Kenntnis der Geschichte«), und aus der weltweiten Lebensanschauung des Künstlers. So kommt bei allen inhaltlichen Übereinstimmungen mit den Werken von Vorgängern psychologisch und artistisch etwas völlig Neues zustande.

Die Komposition schließt sich an eine Hauptdiagonale an, die zu der beherrschenden Johannesgestalt aufsteigt, die mit ihrem eindrucksvollen zerrissenen Umriß die Menge übergipfelt, und diese Diagonale wird begleitet von dem Aufundab des landschaftlichen Hintergrundes, der in die kunstvolle Kontrapunktik eingreift. Ein Lichtstreifen folgt, durch die Menge gleitend, dieser Richtung und sammelt sich in dem Prediger zu höchstem Glanze, die vordere Partie der Zuhörer im Dunkel lassend. Die formale Anlage ist unbeschadet der Verwertung bekannter und üblicher kompositioneller Mittel ganz auf den Sinn der Geschichte bezogen und stellt diesen höchst einprägsam heraus. Im Vergleiche mit seinen vorhergehenden Massenszenen, wie dem Ecce homo und der Vertreibung der Händler aus dem Tempel, macht sich ein bedeutsamer Fortschritt in der Regie bemerkbar. Und wie die Anlage höchst sinnentsprechend ist, so zeigt sie zugleich bei dem großen Massenaufgebot Klarheit und Reiz in der dekorativen Gesamtwirkung.

Einblicke in sein Studienmaterial lassen erkennen, wie er sich um die Massenorganisation bei dem Entwerfen von Historien bemühte und wie er dafür auch fremde Muster heranzog und bei ihnen Rat zu suchen nicht verschmähte. Das brachte ihn wieder mit dem Schaffen seines Lehrers Lastman in Berührung, und wenn er verschiedene Zeichnungen mit Kopien nach Historienbildern von diesem anfertigte, so tat er es jedenfalls zu dem Zweck, sich an Beispielen des angesehenen und geschickten Historienmalers, der in der Tradition der großen romanischen Kompositionskunst stand, für ähnliche Aufgaben zu schulen. Zwei Zeichnungen kommen hier für unseren Zusammenhang besonders in Betracht: die Rötelskizze nach Lastmans berühmtem »Opfer zu Lystra« (Slg. Bonnat, HdG. 671, Abb. bei Freise, Lastman Nr. 12) und die Kreidezeichnung »Josef in Ägypten Korn austeilend« (Albertina, HdG. 1402), zu der vor kurzem das Lastmansche Vorbild in der Sammlung Mac Coy in Belfast aufgefunden wurde. Denn ähnlich wie bei der Täuferpredigt geht es darum, eine große Volksmenge einzelnen herausgehobenen und erhöht gestellten Personen zu subordinieren, dort den Rednern Paulus und Barnabas, hier Josef und seinen Begleitern. Daß für die Ausbildung seiner Kompositionskunst derartige Studien, sei es nach Lastman oder italienischen Werken, bedeutungsvoll und fruchtbar waren, läßt die

Entwicklung seiner Arbeiten zur Genüge erkennen. Nur eine Vorarbeit ist uns aber erhalten, die für die Täuferpredigt verwendet wurde [7]), und zwar eine Teilstudie, die sich auf einer Berliner Zeichnung (HdG. 158) mitten unter anderen Entwürfen findet; es ist die Gruppe von drei Männern, aus der sich die drei disputierend abziehenden Pharisäer herauskristallisiert haben; das Blatt enthält auch sonst noch eine Anzahl von Studien nach jüdischen Modellen, von deren Geist etwas in diese Gruppe überging. Es ist bezeichnend für die Art, wie Rembrandt seine Werke vorbereitete, daß er nicht für jeden Fall sorgfältige Zeichnungsentwürfe zu Komposition und Einzelheiten herstellte, sondern aus einem Vorrat von Notizen schöpfte, deren Synthese die Phantasie erst bei der Ausführung des betreffenden Werkes vornahm.

Gehen wir von der Täuferpredigt zu der Radierung Tod der Maria (1639, b. 99) über, bei der auch ein Masseneindruck das bestimmende Moment ist, so wird unser Interesse nicht in gleichem Maße wachgerufen. Ausgezeichnet durch ein übergroßes Format, ist sie doch nicht reich an innerem Gehalt und überhaupt keine seiner glücklichen Schöpfungen. Indem er das in dem damaligen Holland gewiß sehr ungewöhnliche katholische Thema vornahm, folgte er der Art der Behandlung, die der Gegenstand in der nordischen Gotik des 15. und 16. Jahrhunderts gefunden hatte, vermutlich durch irgendeinen Kupferstich oder Holzschnitt seiner Sammlung dazu angeregt. Der heilige Moment des Sterbens vollzieht sich unter Assistenz zahlreicher Personen. Wie auf alten Darstellungen unterstützt Petrus die Jungfrau und hält ihr ein angefeuchtetes Tuch unter die Nase. Ein orientalisch gekleideter Arzt fühlt den Puls. Die früher durch einen katholischen Priester repräsentierte Geistlichkeit hat hier ihren Vertreter in der phantastisch kostümierten Gestalt mit helmartiger Kopfbedeckung (durch die sonst gewöhnlich ein Hoherpriester gekennzeichnet wird), von einem Schleppenträger gefolgt und von einer Art Chorknaben als Stabträger begleitet. Weiterhin soll der Szene ein jüdisch-orientalisches Lokalkolorit verliehen werden durch die Rückenfigur des reich gekleideten Mannes mit Turban, der vorn isoliert an einem Tische vor einem aufgeschlagenen Buche sitzt und zu Maria hinblickt. Mit Schmerzensäußerungen und Gebet begleitet die Trauergemeinde den Vorgang. Der abseits stehende, mit ausgebreiteten Armen pathetisch bewegte Johannes ist offenbar romanisches Lehngut und könnte ebenso in einem gegenreformatorischen Kirchenbilde stehen. Im übrigen weicht aber die Erfindung gänzlich ab von der Auffassung des Gegenstandes in der gleichzeitigen katholischen Kirchenkunst, die bei Sterbeszenen heiliger Personen eine besondere Art von heroischem Pathos oder mystischer Inbrunst in den Akt des Verscheidens zu legen pflegte. Rembrandt gibt den Eintritt des Todes rein natürlich-biologisch, im Anschluß an eigene Wirklichkeitsbeobachtungen, wobei er offenbar von

seinen Studienzeichnungen nach Saskia im Krankenbett Gebrauch machte. Das Überirdische des Vorganges wird aber angedeutet durch die Engelglorie, die von der rechten oberen Ecke aus auf den Baldachin des reich verzierten barocken Prunkbettes niederschwebt [8]). Wie anders ist indessen diese Glorie verbildlicht als die auf der radierten »Verkündigung an die Hirten« (1634). Hier gibt es nichts fest Stehendes, Kubisches, Voluminöses mehr, die Engel, leicht skizziert, sind wie eins mit den wallenden und wirbelnden Nebeln und Wolken, und auch ihr Führer, der größte der Kinderschar, der seine Arme segnend gegen die Sterbende breitet, ist ganz in die luftigen Massen verwoben. Als optisch-malerische Aufgabe ist diese Verflüchtigung und Auflösung der Masse mit bedingt durch eine Wandlung der Radiertechnik, die ihn jetzt zu einer derartigen illusionistischen Wiedergabe instand setzt. Das Blatt ist eins der ersten, wo er von der kalten Nadel, die solche Zwecke unterstützt, in weiterem Umfange Gebrauch machte. Nicht nur die Glorie, sondern auch die in den Hintergrund gerückte Masse mit dem Bett und den umgebenden Figuren ist als impressionistisches Fernbild gesehen, indem das hier zentrierte Licht seine auflösende Wirkung geltend macht. Unruhige Bewegtheit ist ein wesentlicher Eindruck, der von der Szene ausgeht, was durchaus nicht in dem thematischen Vorwurf begründet liegt, — die Bewegtheit hier ein aus barocker Anschauung erwachsenes künstlerisch-dekoratives Element, das ebenso durch die vorher erwähnte malerisch-impressionistische Durchführung wie durch das zugrunde gelegte kompositionelle Schema verbildlicht erscheint. Dieses enthält als Hauptachse die durch die Stellung des Bettes bestimmte Diagonale. Das Bett schießt mit seiner Schräge gleichsam nach dem Vordergrunde zu, und diese Richtungstendenz wird durch verschiedene Komponenten unterstützt: die ausgestreckten Arme der Maria, den mit einem volutenartigen Gebilde sich vorspreizenden Bettfuß (der mittlere von dreien), die ausgebuchtete Stufe, die Johannesgestalt mit den gebreiteten Armen, während durch den in der rechten Ecke vorn stehenden Armstuhl diese Bewegung aufgefangen wird; sie erhält eine schwächere kreuzende Gegenbewegung durch die nach der anderen Seite der Tiefe zueilenden Stufen der Schmalseite des Bettes, deren Richtung durch die Rückenansicht des lesenden Rabbiners nach vorn hin fortgeführt wird; eine dritte Schräge kommt durch die Wolke der Engelglorie zustande, die als Lichtbringerin eine besondere Bedeutung erhält, so daß in ihrer Kreuzung mit der Hauptdiagonale sich das Lichtzentrum um den Körper der Maria bildet. Es sind schon früher perspektivische Unstimmigkeiten in der Aufstellung des Bettes beobachtet worden, was zu Vermutungen über eine nachträgliche Umredaktion Anlaß gab, ohne daß das überzeugend begründet werden konnte. Mir scheint, daß sich Rembrandt hier — wie auch sonst — gewissen objek-

tiven Richtigkeiten gegenüber unbekümmert zeigt zugunsten einer Hauptabsicht, eben der geschilderten Bewegungstendenz, die er mit allen Mitteln möglichst augenfällig machen will. In bezug auf Versinnlichung des Räumlichen vertritt das Blatt innerhalb des Entwicklungsganges der Radierung noch ein primitives Stadium. Feste Volumina erhalten die Funktion von Rückschiebern, dunkle Partien werden hellen kontrastiert. Bei der Regie, die dieses umfangreiche Blatt in Form gebracht, diese Massen in Bewegung gesetzt hat, ist Gefühl und Durchgeistigung zu kurz gekommen, so daß man sowohl in formaler wie in psychologischer Hinsicht keine reine Befriedigung empfindet. Er hat aus dem christlich-legendarischen Vorgang eine Art barocker Haupt- und Staatsaktion unter himmlischer Assistenz gemacht — mit seinem Herzen ist er nicht dabei gewesen.

Im Zusammenhang mit dem Problem der Massenbewegung und als Auswirkungen historisch-dramatischer Phantasie dürfen hier nun auch die wenigen Kampfdarstellungen, die in Radierungen vorliegen, herangezogen werden: die drei Löwenjagden und die Reiterschlacht. Daß die thematische Anregung zu den Löwenjagden von außen kam, darf als sicher gelten, und man hat dafür gewöhnlich auf Rubens' Löwenjagden verwiesen, aber (wie kürzlich von Beets in der Bredius-Festschrift gezeigt wurde) enger ist die Übereinstimmung — ebenso wie bei der Reiterschlacht (b. 117) — mit Stichen des Italieners Tempesta, die, in den Niederlanden verbreitet und kopiert, auch in Rembrandts Sammlung vertreten waren. Hat er augenscheinlich Tempesta einige Motive entnommen, so bleibt es nicht ausgeschlossen, daß daneben die Rubenssche Schöpfung (gestochen von Schelte a Bolswert) auf den Erfindungsprozeß mit einwirkte. Es verdient jedenfalls Beachtung, daß er zur Verbildlichung starker Bewegungsvorgänge, auf die es hier insbesondere abgesehen war, wieder an Vorlagen des romanisch-flämischen Kunstkreises anknüpfte. Das 1641 datierte große Blatt in Breitformat, das den Kampf einer orientalischen Reiterhorde mit Löwen darstellt (b. 114), ist anscheinend das letzte und endgiltige Ergebnis seiner Beschäftigung mit dem Stoff. Die beiden kleineren Blätter in Hochformat, die die Gruppenkämpfe in den Vordergrund rücken, liegen in ihrer Entstehungszeit etwa zehn Jahre auseinander; das »mit den zwei Löwen« (b. 115) wohl ziemlich gleichzeitig mit der großen Jagd, während das »mit einem Löwen« (b. 116) aus technischen Gründen um die Wende der zwanziger und dreißiger Jahre anzusetzen ist [9]). Das Eilende und Stürmische des Bewegungseindrucks an sich unter den gegebenen Verhältnissen möglichst überzeugend und mitreißend zu verbildlichen, ist die für ihn im Vordergrunde stehende Aufgabe, mag dabei auch manches in bezug auf sachliche Genauigkeit und Deutlichkeit zu kurz kommen, und diese Aufgabe gilt für alle drei Jagden. Schon das Frühblatt sucht in einer un-

beholfenen und rauhen Technik mit impressionistischen Mitteln die Rapidität der Bewegung graphisch skizzierend zu umschreiben, worin dann die späteren Stücke — rein technisch genommen — weitere Fortschritte aufweisen. Auch bei den beiden letzteren fehlt es indessen nicht an Bildungen, die, verglichen mit entsprechenden Naturobjekten, nur eine geringe Wirklichkeitstreue besitzen: die Löwen sind reine Phantasieprodukte, zum Teil von grotesker Gestalt, und auch die Pferde sind im wesentlichen nach künstlerischen Vorbildern und nicht aus eigenen starken Wirklichkeitseindrücken heraus entstanden, was insbesondere für das mit den Vorderbeinen sich aufbäumende reiterlose Pferd im Hintergrunde der »kleinen Jagd mit den beiden Löwen« gilt, das offenbar irgendwie auf ein klassisches Muster zurückgeht. Man sieht wieder, wie er da, wo ihm eigene Naturbeobachtungen fehlten, es auch nicht zu ganz überzeugenden Bildungen zu bringen vermochte. Das Reitpferd in heftiger Bewegung lag außerhalb seines Beobachtungsbereiches, und so gebrach es ihm an der Fähigkeit, sich in seinen Bewegungsmechanismus intensiv einzufühlen. So sehr er in thematischen Motiven und formalen Einzelheiten abhängig ist von seinen romanisch-flämischen Mustern, ein grundsätzlicher Gegensatz zu ihnen besteht doch darin, daß die Vorgänge bei ihm einer heroischen Stilisierung entbehren, wie sie Rubens z. B. seinen Löwenjagden und Schlachtdarstellungen angedeihen ließ. Das Thema lockte ihn wohl, weil es ihm eine damals erwünschte Gelegenheit bot Massenbewegung in Schwung zu setzen, indem er sich mit seinen zeichnerischen Mitteln darauf verlegte, für das Jagende und Keuchende und Schwirrende impressionistische Ausdruckswerte zu schaffen. Die Kampfdarstellung mit solcher Wirkungsabsicht war eine Aufgabe, die, an den verschiedensten Stellen Europas gleichzeitig hervortretend, von dem barocken Geist der Zeit besonders getragen wurde. Haben Rembrandts Löwenjagden, die in diesen Problemkreis hineingehören, als Leistungen seiner Phantasie für das was uns sein Genius bedeutet, nicht sonderlich viel zu sagen, so liefern sie doch einen Beitrag zu seiner barocken Sturm- und Drangperiode, in der die künstlerische Bewältigung von Bewegungsprozessen nach seinem eigenen Zeugnis eine seiner Hauptbemühungen war.

Wir lassen den zuvor betrachteten Werken, bei denen eine Begebenheit als historisch-dramatischer Akt mit starker innerer und äußerer Bewegung hingestellt ist, eine Gruppe von Arbeiten folgen, die, ruhiger gehalten, von einer vorwiegend romantischen Stimmung getragen werden. Eine solche Scheidung bezweckt nichts anderes, als ein in seiner Eigenart erkanntes Phänomen durch Verselbständigung einer besonderen Analyse zu erschließen und so eine gleichzeitige Vielseitigkeit der erfindenden Phantasie Rembrandts innerhalb desselben

Stoffgebietes deutlich zu machen. Wir fassen hier eine Anzahl alt- und neutestamentlicher Erzählungen zusammen, die er in einem märchenhaft-romantischen Sinne ausgedeutet und mit einer beschaulichen Fabulierfreude vorgetragen hat. Er stellt bei den Werken, die wir im Auge haben, seinen empirischen Naturalismus in den Dienst einer von bestimmten Voraussetzungen ausgehenden Poetisierung des betreffenden Gegenstandes. Die Mittel, die er aufbietet, um seinen märchenhaften Gebilden eine Daseinssphäre zu schaffen, sind generell natürlich nicht andere als die auch sonst von ihm verwandten, sie werden nur für die besondere und gewollte Stimmungsabsicht eingesetzt. Wie das Märchen sich von der geschichtlichen Erzählung durch einen undefinierbaren Ton des Vortrags unterscheidet, wie es innerhalb seiner Welt seine eigenen Wahrscheinlichkeitswerte in bezug auf Handlung, Kostüm, Lokalität hat, so trennen wir von den im ersten Teil dieses Kapitels behandelten Historien märchenhaft-romantisch gehaltene Szenen, die weniger auf einen bewegt dramatischen als auf einen ruhig elegischen und idyllischen Ton gestellt sind, zugleich in der Absicht, das was spezifisch romantisch in seiner Kunst ist, klarer ins Licht zu rücken.

Wir stellen an die Spitze zwei neutestamentliche Bilder: »Christus als Gärtner« (1638) und den »Besuch Mariae bei Elisabeth« (1640) und wollen mit dem letzteren später datierten beginnen, weil es für das was wir zu erläutern gedenken, den besten Ausgangspunkt bildet.

Die Heimsuchung (B. 241) ist ebenso wie der Tod Mariae ein in dem damaligen Holland ungewöhnlicher Gegenstand. Auch in Rembrandts Werk bilden die beiden Vorwürfe Ausnahmen; man kennt keine Zeichnung, die sie noch einmal behandelt. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß er dazu durch Dürers Marienleben die Anregung erhielt, zumal da er gerade um diese Zeit (Februar 1638) in einer Amsterdamer Auktion die Holzschnittfolge erstand. Die Heimsuchung steht dem entsprechenden Dürerschen Blatt etwas näher als der Tod Mariae, für den er gewiß noch eine andere Vorlage benutzte. Beidemal umarmen sich Elisabeth und Maria in der Mitte, Zacharias tritt aus der Tür seines Hauses, ein Hund ist anwesend; aber die Übereinstimmung bezieht sich doch nur auf einige ikonographische Motive; die poetische und formale Fassung des Gegenstandes ist ganz Eigentum der Rembrandtschen Phantasie. Aus der derb bürgerlichen Sphäre, in der sich bei Dürer der Vorgang abspielt, sehen wir ihn in eine gehobene Märchenwelt entrückt, wo er unter anderen Bedingungen und in anderen Formen sich vollzieht. Die Jungfrau in ihrer reichen Kleidung gibt sich wie eine feine Dame und hält mit eleganter Geste ein Taschentuch in der linken Hand. Begleitet ist sie von einer Negersklavin, die das Exotisch-Morgenländische repräsentiert und die eben im Begriff ist ihr den Mantel abzunehmen, während Elisabeth, eine Matrone von vornehmem

Zuschnitt, die ruhig zurückhaltende Maria mit lebhafter Umarmung begrüßt. Der greise Patriarch Zacharias kommt mit Würde, sich auf die Schulter eines Knaben stützend, die Stufen seines Treppenhauses hinab und mustert voller Staunen die Gruppe. Im Hintergrunde, unterhalb der die Treppe fortsetzenden Terrasse, auf der sich der Vorgang abspielt, sieht man den Troßknecht der Maria mit dem Esel. In der Ferne erhebt sich eine phantastische Stadt, das Häusergewirr überragt von einer gotisierenden Kirche: Jerusalem. Alles weist darauf, daß wir uns an einem Platze der Wohlhabenheit befinden: die palastartige Steinarchitektur mit der üppigen Ornamentik im Ohrmuschelgeschmack, der Pfau, der nur auf begüterten Besitzungen gehegt wurde, gleichsam ein Sinnbild zivilisierten Reichtums, Tracht und Gehaben der Bewohner; selbst das die Hausherrin begleitende Hündchen ist durch sein Aussehen und durch sein schmuckes Halsband als ein kostbares und wohlgepflegtes Tierlein gekennzeichnet. Auf eine derartige Umwelt ist das Geschilderte abgestimmt und hat innerhalb ihres Geltungsbereiches seine Glaubwürdigkeit, eine Umwelt, die von Voraussetzungen der Bibel abweicht und neue poetische Voraussetzungen schafft, während der psychologische Kern der im Lukas-Evangelium erzählten Geschichte gewahrt wird. Die Mutter des Herrn ist nicht die arme Magd, sondern nach märchenhaft steigernder Weise in ein prinzessinnenhaftes Wesen verwandelt und zeichnet sich durch eine aus solchem Stande sich ergebende Würde und Anmut aus. Sehr fein ist das Verhältnis zwischen den beiden Frauen charakterisiert: Maria erscheint als die Höherstehende, passiv Aristokratische, Entgegennehmende, während die alte Elisabeth durch ihre mehr demütige Haltung, die sie in die leidenschaftliche Begrüßung legt, ihre persönliche Unterordnung zu erkennen gibt.



50. Die Heimsuchung. B. 241.

Formal wird das entsprechend zur Anschauung gebracht durch die beherrschende Vertikalrichtung der Maria, an die sich Elisabeth mit der Kurve ihres vorgeneigten Oberkörpers anschmiegt, so daß sie von dem Haupte der Gottesmutter überragt wird. Die anmutige Szene ist mit einer großen Zartheit nachempfunden, Form und Ausdruck der beabsichtigten Stimmung einer Märchenidylle angepaßt.

Hat sich einem der romantische Charakter dieser Darstellung erschlossen, so wird man dasselbe für das Bild Christus als Gärtner (London, Buckingham Palace, B. 221; Abb. 51) gelten lassen dürfen, das im Format mit der Heimsuchung fast genau übereinstimmt. Um sich der Eigenart der Erfindung bewußt zu werden, braucht man sich nur zu vergegenwärtigen, wie die Begegnung zwischen Magdalena und dem auferstandenen Christus seit der Renaissance gewöhnlich veranschaulicht wurde, und sieht dann auch, wie sich Rembrandt in ganz anderer Weise als hier bei einer nochmaligen Behandlung des Vorganges in dem Braunschweiger Gemälde von 1651 (Abb. 105) der traditionellen Wiedergabe annähert. Auf dem Londoner Bilde zeigt er nicht, wie sonst üblich, Christus und Magdalena einander zugekehrt, in dem Augenblick, wo jener das Noli me tangere spricht, sondern gibt den unmittelbar vorhergehenden Moment, indem er sich dabei Zug für Zug an die Erzählung des Johannesevangeliums anschließt. Die vor dem Grabe kniende Magdalena hat eben die Botschaft der Engel vernommen, als hinter ihr eine Gestalt auftritt, nach der sie sich erstaunt und entsetzt umwendet und die sie für den Gärtner nimmt. Diese Gestalt, in ein langes helles Gewand gehüllt, ist durch ihre Attribute als Gärtner kenntlich gemacht: auf dem Kopf ein breitrandiger Strohhut, in der Rechten ein Spaten, im Gürtel ein Schneidemesser. Der Kopf weist sich durch seine Form, die langen Haare und den Schnitt des Bartes als der Rembrandtsche Christustypus dieser Jahre aus. Eine seltsam fremdartig ausstaffierte Figur, die im Gegensatz zu einem humanistisch heroisierten Christus ein romantisch-barockes Gepräge trägt. Rembrandt hat, indem er aus der Szenenfolge der Geschichte nicht bloß den letzten Akt und den religiös-symbolischen und dogmatischen Höhepunkt wählte, das herausgegriffen, was sich für die ihm vorschwebende romantisch-märchenhafte Erfindung am besten verwerten ließ: Magdalena, die eben der Engel an dem Grabe ansichtig und durch sie belehrt worden ist, fast gleichzeitig durch die Erscheinung des Gärtners hinter ihr überrascht, fällt von einem Staunen in das andere, und diese Doppelempfindung kommt in ihrer Haltung vorzüglich zum Ausdruck. Wie bei der »Heimsuchung« ist jede heftige Bewegtheit, die den gewollten Stimmungscharakter beeinträchtigen könnte, vermieden. Mit einer fast erkünstelten Ruhe warten die himmlischen Erscheinungen ihres Amtes als Wächter des heiligen Grabes; der eine lagert auf dem Sarkophagdeckel, über dem man das

eine Bein gerade ausgestreckt sieht, in einer unmöglichen starren und bizarren Pose, die Erinnerungen an etruskische Sarkophagfiguren wachruft und die ihre künstlerisch-formale Begründung darin hat, die gerade Horizontale des Deckels durch den bewegten Engelkontur zu überstaffeln und durch ihn den Bewegungszug zu dem höher sitzenden zweiten Engel schräg emporzuleiten. Als märchenhafte Wunderszene gefaßt, hat die Begebenheit in der Sphäre des Wunderbaren ihre eigentliche Existenz. Der Romantik des Vorganges gesellt sich die Romantik des Schauplatzes: das versteckte, von Geheimnis und Dunkel umwobene Felsengrab auf der rechten und die Landschaft auf der linken Seite mit ihrem weiten Ausblick auf die in der Ferne sich erhebende phantastisch geformte Bergstadt Jerusalem, nach deren Richtung man zwei vom Rücken gesehene Frauen die von der Grabzone niederführende Treppe hinabschreiten sieht. Aber erst durch den Lichtzauber wird das Wunder zu dem eigentlichen Wunder. Die Morgensonne, die warm über die Landschaft scheint und die Türme der Stadt erstrahlen läßt, wird vorn aufgefangen von dem hellen Rock des Gärtners, an dessen beherrschender Gestalt sich das Licht bricht, während rechts von Magdalena in die düstere Höhlung des Grabes nur schwache Reflexe eindringen.



51. **Christus und Magdalena. Buckingham Palace.**

Was in dem Bilde als fertige Schöpfung vor uns steht, ist das Ergebnis eines längeren Zeugungsprozesses, in den einige Zeichnungen hineinleuchten. Es sind Situationsstudien, bei denen er die Gruppierung von Christus und Magdalena in verschiedenen Fassungen durchprobierte. Das Blatt im Besitze von Dr. Hofstede de Groot (HdG. 1275; Abb. 52) zeigt die übliche Anordnung der Szene: beide Gestalten einander zugewendet, Maria vor dem als Gärtner gekleideten Herrn kniend, der mit der Schaufel

in der Linken, hier aber vor dem Grabe steht. Der landschaftliche Schauplatz, wenn auch nur knapp skizziert, birgt schon die Keimzelle für die ausgeführte Szenerie des Gemäldes. Mit diesem im Figürlichen enger verwandt erweist sich eine Zeichnung des Dresdener Kupferstich-Kabinetts (HdG. 226), wo die Haltung der Magdalena eine ähnliche ist, die auch dadurch motiviert wird, daß die Frau vom Grabe aus nach dem hinter ihr erscheinenden Gärtner — hier in Profilstellung — sich umwendet. Auf beiden Zeichnungen fehlt die Engelgruppe. Für das was als endgiltige Redaktion in dem Gemälde zustande kam, in der Form, daß die beiden Hauptfiguren zu einer beherrschenden Mittelgruppe gemacht und mit den Engeln am Grabe in einen rhythmischen Zusammenhang gebracht werden, ist uns keine Vorarbeit bekannt.



52. Christus und Magdalena. HdG. 1275.

Da es zu der Eigenart Rembrandts gehört, daß er für ein und denselben Gegenstand immer eine ganze Anzahl von Varianten bereit hatte, und da er mit Entwürfen dasselbe Thema viele Male und in immer neuen Anläufen umkreiste, so ist es manchmal schwierig, ja unmöglich, sich darüber schlüssig zu werden, welche von den mit einem ausgeführten Werk verwandten Zeichnungen als unmittelbare Vorarbeit dazu angesehen werden dürfen. Unter den einem fertigen Stück nahestehenden gezeichneten Entwürfen finden wir teils solche, die zu ihm eine engere formale Beziehung aufweisen, teils andere, die ohne eine solche wahrnehmbare Beziehung durch einen Stimmungszusammenhang mit ihm verbunden sind. Ein Stimmungszusammenhang kann sich auch bei Zeichnungen verschiedenen Gegenstandes bemerkbar machen, und gerade darauf haben wir hier, wo wir der romantischen Tendenz nachgehen wollen, einen besonderen Nachdruck zu legen.

Den zuvor besprochenen Szenen aus dem neuen Testament lassen sich unter dem Gesichtspunkt eines gemeinsamen Stimmungsgehaltes Darstellungen eines alttestamentlichen Stoffes, der Geschichte der Hagar anschließen, aus der er verschiedene Episoden behandelte: in einer Anzahl von Zeichnungen und in zwei abgeschlossenen Werken, einer Radierung und einem Gemälde. Auf der 1637 datierten Radierung

nimmt der orientalisch reich kostümierte Abraham mit seiner breiten schweren Masse nahezu den ganzen Vordergrund ein und weist mit sanft teilnehmender und schmerzvoller Gebärde Hagar an, seinen vornehmen Herrensitz zu verlassen. Diese, teilweise von ihm verdeckt, das weinende Gesicht mit einem Tuche verhüllend, begibt sich eben auf die Wanderung, während der vom Rücken gesehene kleine Ismael, wie ein Prinzlein herausgeputzt, ahnungslos wohin die Reise geht, in lustigem Schritt an der Seite der Mutter davontrottet. Die alte Sarah schaut wie eine böse Hexe aus einem Fenster ihres Palastes grinsend und schadenfroh der Abreise zu. Auf der Höhe der Treppe, von der ein kleiner Hund herabläuft, hat sich das Söhnchen Isaak die Tür geöffnet und blickt neugierig durch die Spalte. Man wird nicht verkennen, daß die Begebenheit in vielen kleinen Zügen wieder märchenhaft ausgesponnen ist, und wie im Märchen erhält das Tragische des Vorgangs nicht sein volles Gewicht und wird durch begleitende Momente übertönt. Das Ganze ist wie auf dem Gemälde der Heimsuchung Mariae in eine Sphäre üppigen Wohlstandes gerückt. Auffallend erscheint, wie der prächtig ausstaffierte Abraham die alles beherrschende Gestalt ist, der sich die beiden anderen Hauptfiguren unterordnen. Was seine Geste mit den beiden ausgebreiteten Armen bedeuten soll, kommt nicht klar heraus; er dürfte damit sagen wollen: es tut mir leid, aber es hilft nichts. In den Ausdrucksgebärden verrät Rembrandt damals noch häufig eine Schwäche. Was das Blatt an Reiz bietet, liegt in der auf das Märchenhaft-Romantische zugerichteten Stimmung.

Von den denselben Vorgang wiedergebenden Zeichnungen, die ihrem Stil nach in die zweite Hälfte der dreißiger Jahre fallen, steht keine in einem unmittelbaren formalen Zusammenhang mit der Radierung. Das bedeutende Londoner Blatt (HdG. 865), eine mit der Feder ausführlich angelegte Kompositionsstudie, hat mit jener nur das gemein, daß das Hündchen die Haustreppe hinabläuft; im übrigen ist die Anordnung und die psychologische Motivierung verschieden. Abraham und Hagar haben im Weggehen die letzte Stufe der Treppe erreicht, während Ismael schon auf dem freien Boden steht. Diesen Augenblick des Verlassens seines Hauses benutzt der Patriarch, um dem Sohne die Rechte segnend aufs Haupt zu legen und, sich gleichzeitig an die Frau wendend, ihr mit erhobener Linken die letzte Zusprache zu erteilen. Wie die Komposition, die aus einer eng verbundenen Dreifigurengruppe mit gleichwertigen Gliedern besteht, fortgeschrittener ist als auf der Radierung, so greift auch der seelische Gehalt tiefer. Wie ich glaube, ist daher das Blatt später, wenn auch nicht allzulange nach der Radierung entstanden, als der Künstler daran ging, die Szene mit einigen ihn gut dünkenden Veränderungen neu zu redigieren. Das Motiv der Segnung des Sohnes durch den Vater ist dann in einer ganzen

Anzahl von Entwürfen auf Zeichnungen, die sich bis in die fünfziger Jahre erstrecken, variiert worden. Ohne auf diese und den sich in ihnen mit fortschreitender Entwicklung des Künstlers enthüllenden bedeutsamen Stimmungswandel hier näher eingehen zu können, wollen wir noch zwei Zeichnungen mit anderen Episoden aus der Hagar-Geschichte heranziehen, bei denen derselbe märchenhaft-romantische Ton wie bei der Radierung angeschlagen wird und die sich dadurch wie durch formale Eigenschaften mit der Studie zu »Christus als Gärtner«



53. **Hagar und Sarah vor Abraham. Sammlung Bonnat.**

bei Dr. Hofstede de Groot berühren und dementsprechend zu datieren sind. Ein Blatt der Bonnat-Sammlung, das in Hofstede de Groots Katalog (665) als Verstoßung der Hagar aufgeführt wird, ist von Valentiner richtiger als die Verklagung der Hagar bei Abraham durch Sarah gedeutet worden. In einem Breitformat mit ausführlichem Schauplatz wird die Szene behaglich vorerzählt. Das psychologische Motiv ist auf den Gegensatz zwischen der Alten und der Jungen zugespitzt. Sarah, ganz mit weiten Gewändern bedeckt und mit einem großen Kopftuch, wendet sich lebhaft gestikulierend an den Gatten; die Linke, die einen Stock hält, deutet mit einer drastischen Gebärde auf die etwas zurück stehende Hagar, die in starkem Kontrast zu ihr jung und schmuck, aber in schwangerem Zustande, die Arme über den Leib zusammengelegt, in ruhiger Erwartung dasteht. Abraham, in einiger Entfernung von den Frauen, vom Rücken gesehen, macht mit der Rechten eine weisende Geste, die an ebensolcher Unbestimmtheit leidet

wie sein Ausdrucksmotiv auf der Radierung. Wieder finden wir die üppige Wohlhabenheit des patriarchalischen Wohnsitzes gekennzeichnet, und wieder sehen wir als ein Zeugnis dafür — wie auf der »Heimsuchung« — den Pfauen, der sich auf einer Balustrade niedergelassen hat. Wie das Romantische als Stimmungsmoment mit den skizzierend-andeutenden Mitteln der Zeichnung zum Ausdruck gebracht wird, zeigt ebenso das Hamburger Blatt (HdG. 343), wo der verschmachtenden Hagar in der Wüste durch den Engel die Quelle gewiesen wird. Seine Verwandtschaft mit dem Gemälde »Christus als Gärtner« in Buckingham Palace bekundet sich nicht nur durch die Haltung der Frau, die in ganz ähnlicher Weise wie dort Magdalena den Kopf zurückwendet, auch die nach rechts ansteigende Erderhebung in Verbindung mit dem Engelflügel verrät eine ähnliche lineare Figuration wie das Grab Christi mit den beiden es behütenden Engeln. Als den Zeichnungen, die wir dieser Kategorie zurechnen, gemeinsam dürfen wir ansehen, daß der Schauplatz mit Landschaft und Baulichkeiten bei aller Skizzenhaftigkeit ausführlicher angelegt ist als gewöhnlich bei seinen Kompositionsentwürfen und zu der Illustrierung der romantischen Gesamtstimmung beiträgt.

Das einzige Gemälde, das die Verstoßung der Hagar wiedergibt, die kleine Darstellung im Londoner Victoria and Albert-Museum von 1640 (B. 240) bietet eine gänzlich eigene, von der gewöhnlichen stark abweichende und auf keiner Zeichnung vorkommende Fassung. Es zeigt nicht den Moment der Austreibung aus dem Hause, sondern wie Abraham den schon in vollem Marsche Befindlichen aus dem Tor seines Hofes hinaus das Geleite ins Freie gibt. Auf einem von dem schmuck gekleideten Ismael am Seile geführten Esel bricht Hagar auf, nicht wie eine verstoßene Magd, die in die Wüste zieht, sondern in gewählter reicher Tracht — gleich einer Märchenprinzessin, wie die Maria auf der »Heimsuchung«. Der kostbare Eindruck ihres Aufzuges wird erhöht durch die über den Sattel gelegte bunte Decke, in der ein kräftiges Rot vorherrscht. Mit einer Miene verhaltenen Schmerzes senkt sie den Blick auf den neben ihr gehenden Abraham, der begütigend mit der Rechten die Richtung des Weges weist. Die Frauengestalt hat etwas Edel-Vornehmes in der Haltung und wird von einem scharfen Lichte, das aus dem Dunkel hervorbricht, überstrahlt und gleichsam verklärt. Man hat die außergewöhnliche Wiedergabe des Vorganges daraus deuten zu können gemeint, daß Rembrandt ursprünglich eine Flucht nach Ägypten, zu der die reitende Frau besser passen solle, darzustellen beabsichtigte und im Laufe der Arbeit dann aus irgendwelchen Gründen den Gegenstand umänderte. Aber da es keinen bestimmten Anhaltspunkt dafür gibt, so verzichtet man besser auf eine solche Erklärung. Die Erfindung der Szene hat doch auch nichts Auffallenderes als etwa die der Heimsuchung, wo der Maria von einer Negerin ihr Mantel abgenommen wird.

Sie ist ein Zeugnis für die Eigenart und Wandlungsfähigkeit von Rembrandts märchenbildender Phantasie, die, anknüpfend an die literarische Überlieferung, die Begebenheit nach irgendeiner Seite romantisch ausspinnt. Der Abraham mit seinen ausgebreiteten Armen hat fast genau die gleiche Haltung wie auf der Radierung, nur daß seiner ganzen Gestalt eine Wendung nach vorwärts gegeben ist und daß die dort so unbestimmt und vage wirkende Geste eine Zielrichtung erhält. Beherrschte auf jener der Patriarch in seinem morgenländischen Pomp als Hauptfigur die Szene, während Hagar im Hintergrunde mehr eine Nebenrolle spielte, so liegt hier der Nachdruck auf einer Verklärung des leidenden Weibes, das unverschuldet sich gezwungen sieht, Wohlstand und Heimat aufzugeben und ins Ungewisse hinauszuziehen. Diese Verklärung geschieht in echt märchenhafter Weise durch eine Erhöhung und Steigerung, die ihrer Erscheinung widerfährt einerseits durch die sie mit einem geheimnisvoll exotischen Reiz umgebende Tracht, andrerseits durch die Art der Bestrahlung, die sie zum Hauptträger des durch die Finsternis brechenden Lichtes macht. Zu der Romantik der Szene trägt die Anlage des Schauplatzes bei. Weit im Hintergrunde, sichtbar durch den dunklen Bogen des Hoftores, den die Gruppe eben durchschritten hat, schimmert in der Ferne verschwimmend eine phantastische Gebäudegruppe: der Palast des Patriarchen, das verlorene Paradies. Links von Abraham hat das Auge einen Ausblick in die freie Natur, wo man durch die Lichtung eines Buschwerkes hindurch eine Rinderherde mit ihrem Hirten gewahr wird. Der Hauptreiz der koloristischen Behandlung liegt in dem Helldunkel, das ganz abstrakt ist, ohne eine natürliche Motivierung der Beleuchtung, und das Geheimnisvoll-Mythische des Bildgedankens zur Anschauung bringt.



54. **David und Absalom. Petersburg.**

In denselben elegischen Empfindungsbezirk mit gedämpften Affekten ohne starke äußere Bewegtheit führt die 1642 datierte Aussöhnung Davids mit Absalom (Petersburg, B. 244; Abb. 54). Wenn man diese Benennung des Bildes in Frage gestellt hat, weil nach dem Text der biblischen Erzählung der Vorgang sich im Innern des Palastes abspielte, hier aber ins Freie verlegt ist, so fällt das kaum ins Gewicht demgegenüber, daß sonst alles paßt, zumal da auch Baulichkeiten in der Nähe der Figurengruppe angedeutet sind. In der Gruppe, die aus einer Umarmungsszene besteht, weist sich die Gestalt in Facestellung durch den orientalischen Pomp der Tracht und die stolze hoheitsvolle Haltung als König David aus, dem sich der vom Rücken gesehene ebenfalls kostbar gekleidete Sohn an die Brust geworfen hat, um die Verzeihung zu erflehen, nachdem er seinen Mantel und Köcher mit Pfeilen abgetan, die neben ihm am Boden liegen. Als stoffliches Rohmaterial lieferte die Bibel weiter nichts als den knappen Bericht von der Tatsache der Aussöhnung, der in die Worte gefaßt ist, daß der König Absalom, nachdem er gebetet und sich vor ihm niedergeworfen hatte, küssete. Von diesem Ausgangspunkt dichtete Rembrandts Phantasie weiter. Der Vater hat den Sohn schon mit dem Versöhnungskusse begnadet und hält den Reuigen sanft mit seinen Armen umschlungen, wobei er selbst mit würdevoll königlicher Zurückhaltung der eigenen Erschütterung Herr zu werden sucht. Welch ein seelisches Leben hat Rembrandt in die Rückenansicht zu legen gewußt, so daß man das Schluchzen des Absalom, der mit den Händen vor dem Antlitz an Davids Brust liegt, zu spüren meint. Aber es ist nicht ein zutiefst Erschütterndes, worauf die Stimmungseigenschaft des Bildes wesentlich beruht — wie etwa auf Spätwerken: dem »Saul, vor dem David die Harfe spielt«, oder dem »verlorenen Sohn«. Wir werden von einer träumerischen Romantik umfangen, in der das leise Elegische vorherrscht, worauf alle Bildelemente, das Figürliche und das Landschaftliche, eingestellt sind. Von dem Zauber der Wirkung vermag nur das Original eine Vorstellung zu geben, wo das Ruhig-Milde ein Ausdruckssymbol erhält in einem zarten Farbenensemble, das sich auf dem silbrigen Dreiklang von Hellblau (Davids Gewand), Weiß (Davids Mantel), Rosa (Absaloms Rock) aufbaut.

Wir sind damit schon bis zu den Anfängen des getragenen Stils gelangt und brechen hier ab, um zu den mythologischen Darstellungen überzugehen, wo wir das was wir als Geburten einer romantischen Phantasie erläutert haben, noch weiter verfolgen werden.

Achtes Kapitel

Mythologie und Nacktes

Wenn wir die Darstellungen aus der klassischen Mythologie und was damit zusammenhängt, einer gesonderten Betrachtung unterziehen, so rechtfertigt sich das auch dadurch, daß mit diesem Stoff- und Formgebiet in dem Geistes- und Phantasieleben der damaligen Welt besondere Vorstellungen verknüpft waren, die seit der humanistischen Renaissance in gebildeten Kreisen umgingen und weitergetragen wurden. Man wandte dabei Maßstäbe an, die aus vorbildlichen Mustern abgezogen waren. Etwas das als »antikisch« angesehen wurde, lebte in der Idee, war mit bestimmten Assoziationen verknüpft und wurde durch bestimmte Anzeichen zum Bewußtsein gebracht. Man wollte das jeweils in Darstellungen aus der klassischen Mythologie wiederfinden, und wenn man es nicht fand, so glaubte man das dafür als erforderlich angenommene »decorum« — so wie es die Kunsttheorie verstand — verletzt. In dieser Idee waren insbesondere Vorstellungen von dem Heroischen und dem Nackten verankert, die man verwirklicht sehen mußte, um solche Erfindungen als sinngemäß anzuerkennen. Aber auch das Nackte an sich — nicht nur bei antiken sondern auch bei andern Stoffen angewandt — war Gegenstand einer heroischen Anschauung und sollte in einer dementsprechenden Verkörperung gegeben werden. Eine solche Auffassung hat sich in klassisch gerichteten Kreisen bis in unsere Zeit fortgeerbt. Aus ihr heraus wurden die schärfsten Einwände gerade gegen Rembrandts Gestaltungen des Mythologischen und des Nackten erhoben. Noch ein Jacob Burckhardt ist ein Verkünder einer derartigen Einstellung gewesen und konnte von ihm sagen, daß er »auf antike Mythologie in seiner frevlerischen Weise eingeht«.

Die zeitgenössische Kritik, insoweit sie überhaupt literarischen Ausdruck gefunden und sich dadurch erhalten hat, nahm gegen seine Interpretation der antiken Mythologie und gegen seine Formgebung des Nackten Stellung. Sandrart ebenso wie Roger de Piles machten ihm deswegen Vorwürfe und tadelten seine zu weitgehende naturalistische Art. In einem rügenden Sinne ist es gemeint, wenn der letztere einen Ausspruch von ihm, den er angeblich getan haben soll, in solch einem Zusammenhange zitiert. Danach soll er gesagt haben: sein Besitz an

alten Rüstungen, Instrumenten, Kopfbedeckungen, Stoffen, das wären seine Antiken, indem es sein Ziel sei, nur die Natur in dem was er unmittelbar vor sich sähe, nachzuahmen. Mag nun das Wort authentisch sein oder nicht — er könnte es jedenfalls gesprochen haben, nach dem was uns aus seiner Kunst entgegentritt. Von seinem Standpunkte sollte das jedenfalls bedeuten, daß alle die Requisiten, die er gesammelt und um sich hatte, für ihn dieselbe Bedeutung hätten wie für andere die Antiken, die sie nachzuahmen trachteten; und seine mythologischen Bilder, wie sie vor uns stehen, bestätigen den in jenem Satze mitenthaltenen Sinn: daß er sie mit Hilfe solcher unmittelbar von der Wirklichkeit abgenommenen Gegenstände zu inszenieren suchte, um ihnen einen möglichst hohen Grad von Naturwahrheit zu verleihen. Daß er damit die Antike als solche abschätzig beurteilen wollte, liegt gewiß nicht darin. Befand sich doch in seiner Sammlung — wie wir aus dem Inventar seines Kunstbesitzes wissen — eine ganze Anzahl von antiken Plastiken in Originalen und Abgüssen, und auch in seinen Werken machte er gelegentlich einen freien Gebrauch von antiken Vorlagen. Aber die Antike nachzuahmen und klassizierende Posen nach plastischen Mustern herauszupräparieren war ganz und gar nicht seine Sache. Er folgte bei seinen mythologischen Szenen nicht der gewöhnlichen klassisch-heroischen Aufmachung, sondern trachtete ihnen einen von seiner besonderen Imagination und Phantasierichtung abhängigen Wahrscheinlichkeitswert zu verleihen. Die welche ihm opponierten, sahen oder wollten nur einen extremen Naturalismus sehen, ohne Verständnis und Sinn für die ganz eigene Art der Erfindung und Gestaltung und die ihr zugrunde liegenden Bedingungen. So tadelt der holländische Dichterling und Kunstrichter Andries Pels in seinem Lehrgedicht: »Gebruik en misbruik des toneels« (1681) an seiner Wiedergabe des Nackten, daß er sich als Modell nicht eine griechische Venus nahm sondern eine Wäscherin oder Torftreterin und das als Nachahmung der Natur rechtfertigte. Und ähnliche Vorwürfe wurden auch sonst gegen seine Nacktdarstellungen erhoben.

Indem er mythologische Szenen in seiner Weise naturalisiert und romantisiert, entfernt er sich ebenso von den Gepflogenheiten des Manierismus wie von dem Barock eines Rubens. Als originales Genie schöpfte er aus seiner Phantaise eine eigene und neue Welt, für deren Betrachtung die Anwendung besonderer und entsprechender Kriterien erforderlich ist. Seine persönlich-naturalisierende Gestaltungsweise antiker Gegenstände ist aber keineswegs etwas Vereinzeltes, sondern berührt sich mit einer dem 17. Jahrhundert eigenen Tendenz, die auch anderwärts — namentlich in Spanien — hervortritt. Wie weitab von einer klassischen Heroisierung steht z. B. der Mars des Velazquez im Prado, dessen nackter, von einer Draperie umschlungener Körper ebenso wenig Antikisches

an sich hat wie sein großer Schnauzbart; auf dem Haupt trägt er einen Prachthelm; die Waffen, die vor ihm liegen, sind aus Stücken einer spanischen Rüstkammer bestritten und nach der Wirklichkeit gemalt — ganz so wie es Rembrandts Verfahren war, so daß der Spanier in demselben Sinne hätte sagen können: das seien seine Antiken. Eine subjektivistische Haltung und Betrachtungsweise gewinnt hier wie dort die Oberhand. Man legt sich die mythologischen Gestalten und Historien nach eigenem Ermessen zurecht und sucht das was man selbst als charakteristisch empfindet, in eine entsprechende Form zu fassen und psychologisch zu motivieren; das alles um einer Verlebendigung gegenüber einer traditionell gebundenen und klassizistischen Darstellungsweise zu dienen. Indem die Antike teils naturalisiert, teils romantisiert, stellenweise ironisiert wird, gestattet man sich alle möglichen Freiheiten. Es ist dieselbe Methode, die auch Shakespeare bei seiner Gestaltung antiker Stoffe anwendet.

Rembrandts Phantasie war nicht zu einer freien Erfindung idealer Gestalten veranlagt; er mußte immer von Natur, Leben, Wirklichkeit ausgehen und darauf alles aufbauen. Die Kraft seiner Erfindung bewährt sich — abgesehen von den rein artistischen Momenten seiner malerischen Anschauung — in dem Auffangen persönlich-charakteristischer Züge, dem Durchdringen und Sichtbarmachen seelischer Regungen. Die antiken Sagen und Liebesabenteuer boten dazu nicht gerade eine günstige Gelegenheit. Er hat denn derartige Stoffe auch vorwiegend in seinen jüngeren Jahren bearbeitet, als seine Phantasie sich gern im Historischen, Bewegten, Dramatischen, Erotischen erging. Später treten sie völlig hinter biblischen und religiösen Darstellungen zurück, aber auch in der Frühzeit sind sie nicht besonders zahlreich und — so Reizvolles sich darunter findet — nicht das für das Rembrandtsche Genie Wesenseigentümliche.

Auf die literarischen Quellen, die er für seine mythologischen Darstellungen in jedem Fall benutzte, zu fahnden ist einerseits kaum durchführbar, andrerseits müßig und wenig lohnend. Das Stoffgebiet war durch Verbreitung und Popularisierung ein Gemeingut weitester Bildungsschichten geworden, das sich aus Vorstellungen zusammensetzte, die ebenso auf antiken und modernen literarischen Berichten wie auf bildlichen Darstellungen beruhten. Um die bekannten antiken Sagen zu illustrieren, dazu bedurfte es keiner besonderen »Quellen«. Man darf ohne weiteres voraussetzen, daß ihm, dem leidenschaftlichen Sammler, dem eifrigen Besucher von Versteigerungen und Kunstläden, eine große Menge von Denkmälern aus dem Stoffgebiete gegenwärtig war. Wie seine Erfindungskunst das Gegenständliche seinen besonderen Mitteln anpaßte und individuell gestaltete, darauf muß der Nachdruck gelegt werden. Das Neue tritt so recht in die Erscheinung, wenn man dagegenhält, wie bisher in Holland führende Männer auf dem Gebiete der Historie,

die Haarlemer Akademiker, ein Hendrick Goltzius und Cornelis Cornelisz, oder Pieter Lastman mit antiken Stoffen verfuhren. Finden sich auch manche Berührungspunkte mit seinem Lehrer, so ist das doch belanglos dem gegenüber, daß er die Dinge prinzipiell ganz anders anfaßt.

Die frühsten uns erhaltenen mythologischen Darstellungen setzen in der ersten Amsterdamer Zeit ein. Der Zahl nach an der Spitze stehen die erotischen Geschichten, die ja seit der Renaissance zu den beliebtesten Gegenständen gehörten, bei denen er hier und dort Gelegenheit suchte, Nacktes anzubringen und die Kenntnis, die er sich davon erworben, zu verwerten. Wir besitzen aus der ersten Hälfte der dreißiger Jahre drei mehrfigurige, in minutiöser Kleinarbeit durchgeführte Gemälde, die antike Liebesabenteuer schildern: Raub der Europa (Berlin, Slg. Koppel, 1632, B. 71), Entführung der Proserpina (Berlin, B. 70, etwa gleichzeitig), Diana und Aktaeon (Fürst Salm, 1635, B. 196). An ihnen wollen wir uns zunächst das was für diese mythologischen Szenen charakteristisch ist, veranschaulichen.

Die Entführung der Proserpina hält sich an den spannendsten und dramatischsten Moment der Geschichte: wie der Wagen Plutos nach dem Raube der Jungfrau eben mit den wilden Rossen davonjagt, wie das von den Armen des Gottes gierig gepackte Opfer der Gewalt widerstrebend die Nägel in seine Wange krallt, wie die Gefährtinnen die Entschwindende an den Enden ihres Mantels zurückzureißen suchen und dabei ein Stück mitgeschleift werden. Das ist als ein gewaltiger Bewegungsakt gefaßt, alles auf die Einfühlung in die Leidenschaft des Bewegten angelegt — unbekümmert um sachliche Richtigkeit und formale Genauigkeit in den Einzelheiten. Ohne Anknüpfung an irgendeine klassische Prägung hat sich der Künstler in seiner Phantasie den Vorgang so wie er sich abgespielt haben könnte, zurechtgelegt, mit einer Rekonstruktion der naturalistischen Zusammenhänge und der Beziehungen der Figuren zueinander und zugleich mit einem romantischen Fühlen für die Poesie des Düsteren und Geheimnisvollen, die sich daran heftet. Zur Erzeugung einer entsprechenden romantischen Stimmung werden die farbigen Mittel und das Helldunkel aufgeboten. Der Prunk der Kostüme und des reich verzierten goldenen Wagens ist in Kontrast gesetzt zu dem über die Szene gebreiteten Grauen, das den Zug des Todesgottes umspinnt; die grell bestrahlte Proserpina aus dem unheimlichen Halbdunkel herausleuchtend. Indem hier nichts von einer konventionellen Pose oder Geste, nichts aus den Gepflogenheiten mythologischer Darstellungen Übernommenes zu spüren ist, stehen wir vor einer formalen Neudichtung, die schöpferisch die als charakteristisch erkannten Momente des Stoffes in eine Bildvision zusammenfaßt, die mit allen vorhandenen Unbeholfenheiten und Häßlichkeiten etwas in ihrer Art Überzeugendes hat.

Mehr idyllisch ist der Raub der Europa gehalten, der in der naiven novellistischen Ausmalung des Vorgangs an italienische Cassonebilder erinnert. Die Entführte auf dem mit erhobenem Schwanz etwas komisch durch das Wasser galoppierenden Stier schmerzvoll zu den am Ufer jammernden Gespielinnen zurückblickend, von denen die eine mit einer damals von Rembrandt öfter angewandten Klagegebärde die Hände



55. **Der Raub der Europa. Berlin, Sammlung Koppel.**

erhebt. Im übrigen derselbe Apparat wie er sonst in Historien vorkommt, mit prächtiger Aufmachung des Kostümlichen, ohne einen Zug, der auf etwas antik zu Nehmendes wiese. Die vierspännige Prunkkarosse, in der die Prinzessin zum Bade fuhr, überragt von dem großen Sonnenschirm, der — schon ein Lastmansches Inventarstück — sich in Rembrandts Frühzeit häufiger findet. In der Landschaft ist an die konventionelle Baumkulisse, die den Vorgang abschließt, im Hintergrund unvermittelt ein ganz realistisch gesehenes Stück holländischer Hafenwirklichkeit mit einem Kran und Segelschiffen angefügt.

Mit einem großen Aufgebot an nackten Körpern paradiert er dann in dem kleinen vielfigurigen Gemälde Diana und Aktaeon, das aber nicht nur diese Szene bietet, sondern noch den Fehltritt der Callisto damit verbindet. Die Verknüpfung der beiden Begebenheiten, die an

sich nichts miteinander zu tun haben, ist seine Erfindung. Gewöhnlich kommt die Callistogeschichte als besonderer Gegenstand vor oder ist dem Thema »Diana mit ihren Nymphen« als Episode beigefügt. Tizian hat in den beiden berühmten Gemälden der Bridgewater-Galerie die Aktaeon- und die Callisto-Sage als Gegenstücke behandelt. Indem Rembrandt beide Szenen in einer Raumeinheit zusammenfaßte, hat er



56. **Diana und Aktaeon. Fürst Salm.**

nahezu die ganze Komposition mit einer Fülle nackter Frauenleiber bestritten. Eine aus einer heiteren Jugendlaune geborene erquickend frische Schöpfung, die die alte Fabel etwas derb und übermütig anpackt und nichts von jenem hehren Schwung Tizianischer Auffassung in sich trägt. Die Handlung ist wieder an dem dramatischen Höhepunkt gefaßt und in stärkste Bewegung versetzt. Bei dem plötzlichen Erscheinen des Aktaeon ist den Badenden ein furchtbarer Schreck in die Glieder gefahren, so daß alles durcheinanderstürzt und zu entfliehen sucht; Diana spritzt eben Wasser auf den Neugierigen, was sogleich das Austreiben eines Geweihs auf seinem Haupte bewirkt, während er, im übrigen noch Mensch und prächtig gekleideter Jäger, sich mit weit ausgebreiteten Armen dem Genusse des Anblicks hingibt, in einer Haltung, die an

einen Operntenor, der eben eine Bravourarie hinausschmettert, erinnert. An einer anderen Stelle des Ufers erfolgt die Leibesvisitation der Callisto, mit der Hauptszene durch die auf diesen Punkt zu fliehenden Nymphen verbunden. Gewaltsam haben sich die Gefährtinnen auf die in ihrer Jungfräulichkeit Verdächtigte gestürzt und nehmen, zu einem Knäuel verschlungen, die Untersuchung mit einer drastisch-brutalen Ungeniertheit und lüsternen Gier vor, voll schadenfrohem Vergnügen über die gelungene Überführung. Die in der Gruppe kreisende Bewegung strömt aus ihr aus und springt über zu der danebenstehenden Nymphe, die sich mit einem schallenden Gelächter krümmt und windet und sich vor Vergnügen über den gelungenen Spaß gar nicht zu lassen weiß. Auch bei den im Gefolge der Diana fliehenden Nymphen gibt es kleine Obszönitäten: von der einen sieht man gerade nur den hinteren Körperteil, den man sonst sittsam zu bedecken pflegt, aus dem Wasser auf den Beschauer zu herausragen. Das Hundepaar am Ufer in der Nähe des Aktaeon nimmt eine Stellung ein, in der es sich auch dem Eros unterworfen zeigt. Das Naturhafte, Animalische, Panische hat Rembrandt an dem antiken Mythus herausgefühlt und in seine Formensprache umgesetzt, wobei das Zynische und Komische seinen Platz hat. Göttin und Nymphen entbehren jeder formalen Schönheit und sind ganz auf die für ihre augenblickliche Situation charakteristische Haltung hin angelegt. Höchst sonderbar nimmt sich die im Vordergrunde isoliert im Profil stehende Gestalt in ihrer merkwürdigen Kostümierung aus: eine dicke Vettel mit einem Federbarett auf dem Kopfe, mit Schmuck behangen, der Oberkörper nackt, um den Unterleib eine aus Band und Tuch zusammengesetzte Draperie gelegt. Sie hat etwas Modellhaftes und spielt in dem kompositionellen Gefüge, wie wir noch sehen werden, eine besondere Rolle. Die Callistoszene wird rechts abgeschlossen durch eine auffallende, in kontrapostischer Haltung sitzende Rückenfigur, die sich ohne weiteres als übernommenes Schulgut zu erkennen gibt. Man hat sie mit der sitzenden Nymphe auf Tizians Fehltritt der Callisto in Verbindung bringen wollen; sie ist aber, ebenso wie die ähnliche Nymphe auf Lastmans »Diana und Aktaeon«, ein Abkömmling jener Gestalt in Raffaels »Vermählung von Amor und Psyche« (Farnesina), die wir bereits als Vorbild für Lastman nachgewiesen haben, nur in den Gegensinn gebracht und durch Rembrandts Formgefühl umgemodelt [1]). Für das Motiv der Callistoszene diente vielleicht als Vorbild eine Radierung von Tempesta »Diana mit Nymphen« (Bartsch 822), wo die Untersuchung der Callisto durch zwei Nymphen mit ähnlich zupackenden Handgriffen vorgenommen wird. Wie wir sahen, kommt Tempesta, von dem Rembrandt eine Anzahl von Stichen in seiner Sammlung besaß, ja auch als anregender Faktor für die Löwenjagden in Betracht. . . Was will aber Entlehntes hier besagen gegenüber der urwüchsigen



Kraft, die diese mythologische Burleske erdacht, in der alle Motive in ganz neuer Weise zu einem der leitenden Idee entsprechenden charakteristischen Ausdruck gebracht sind. Die manieristisch-pathetisch-heroische Auffassungsweise, wie sie Lastmans Aktaeonbild verkörpert, ist trotz mancher Nachklänge außer Kurs gesetzt durch den romantischen Naturalismus, der ungehobene Werte aus dem Stoff herausholt. Mit jugendlichem Draufgängertum hat Rembrandt die Munterkeit und Ausgelassenheit der Stimmung in eine ausgelassene Formensprache geleitet. Aber das ganze hastende Getriebe ist einem festen kompositionellen Schema eingeordnet. Zwei Raumdiagonalen, die sich in stumpfem Winkel in der Mitte des Vordergrundes an dem Standpunkte der dicken geschmückten Frau treffen, führen je einen Bewegungsstrom nach der Richtung des Aktaeon, einen andern gegen die lachende Nymphe auf der rechten Seite hin. Sowohl motivisch wie kompositionell läßt sich eine gewisse Ähnlichkeit mit der Radierung der Verkündigung an die Hirten wahrnehmen, wo der in ebenso drastischer Weise sich auswirkende Schrecken ein bestimmendes Moment ist. Liegt auf der Aktaeonszene im Vordergrunde der feste Punkt, von dem die Bewegung in das Bild hinein auseinanderstrebt, so befindet er sich dort im inneren Bildraum bei dem aufrecht stehenden Hirten und bildet das Zentrum für die nach den Rändern flutende Bewegung. Was der Bewegtheit auf dem Gemälde völlig fehlt, ist ein einheitlicher Eindruck. Die nackten Körper sind Stück für Stück, jeder für sich in formal plastischer Durchbildung aneinandergereiht, ohne eine zusammenfassende Gesamtwirkung. Das Kolorit bietet ein Schauspiel von polychromem Reichtum. Zur Erhöhung der Augenweide sind an verschiedenen Stellen prächtige Stilleben verteilt: am Ufer, auf das die flüchtenden Nymphen hinstreben, das Jagdgerät der Diana auf einem hellblauen Mantel, üppiges Stoffwerk vor der Callisto-Gruppe; dahinter fast mit dem Waldesdickicht verschwimmend (auf einer Abbildung kaum sichtbar) der schwarze Zelter der Göttin, an dem die goldbestickte Decke und ein goldverzierter Köcher mit Pfeilen aufleuchten. Die Sinnenfreude, die in das Körperliche gefahren ist, verleiht auch dem Farbigen einen festlichen Überschwang. Den hell gehaltenen Vordergrund beherrschen starke Lokalfarben; und über die ganze Oberfläche hin gibt es ein Schimmern, Flimmern, Blitzen, Huschen und Knistern, wodurch die Umsetzung von Bewegtheit in farbige Werte zur Anschauung gebracht wird.

Das Burleske und Zynische, das dem kleinfigurigen Aktaeonbilde gleichsam en miniature beigegeben ist, bildet das Hauptmotiv für das große Dresdener Gemälde Raub des Ganymed von 1635 (B. 197). Der alte Sagenstoff, den die Renaissance, der Antike folgend, als göttliches Wunder mit schwungvoll heroischem Aufstieg — man denke an Correggios Wiener Bild — gestaltet hat, ist ganz auf das Menschlich-Natürliche



zurückgeführt. Man sieht von dem Adler in die Luft emporgetragen den kleinen Knaben, der, von der angenehmen Beschäftigung des Kirschenessens aufgestört — er hält noch einen Kirschenzweig verzweifelt in der linken Hand —, weinend, zappelnd und sich sträubend in Schnabel und Krallen des gewaltigen Tieres hängt, und in der ersten Angst verrichtet der zur Göttlichkeit Bestimmte ein kleines menschliches Bedürfnis, dessen Strahl erdenwärts rieselt. Das ist nicht etwa als eine Parodie im gewöhnlichen Sinn aufzufassen oder als eine Art Offenbachiade, bestimmt die Antike zu verulken. Rembrandt wollte mit dergleichen gewiß nicht einen Feldzug gegen die klassische Mythologie unternehmen, so wie Cervantes mit dem Don Quijote gegen die Ritterromane. Die Darstellung ist wieder aus dem naturalistischen Bestreben hervorgegangen, sich das überlieferte Geschehnis so zu rekonstruieren, wie es unter den angenommenen Voraussetzungen den größten Wahrscheinlichkeitswert für sich hat, wenn man fragt: wie geht es in Wirklichkeit zu, wenn ein kleiner Junge plötzlich aus Spiel und Genuß von solch einer Vogelbestie gepackt und weggeschleppt wird? Vielleicht gab die erste Anregung zu dem Motiv ein Natureindruck — was der Art seines Phantasieschaffens durchaus entsprechend wäre. Wir haben schon oben angemerkt, wie der Ganymed im Zusammenhang steht mit einem Kreise genrehafter Kinderzeichnungen, unter denen ihm »der unartige Knabe« (Budapest und Berlin) besonders nahe kommt. Möglich, daß mit solch einer Naturbeobachtung sich einmal unversehens die Vorstellung des kleinen unglücklichen Ganymed verband und dann zur bildmäßigen Ausführung gebracht wurde. Dazu reizte zugleich eine künstlerisch-malerische Eingebung: der nackte blanke Körper des Kindes im Verein mit dem prächtigen rauhen Gefieder des Vogels.



57. Entwurf zum Ganymed. Dresden.

Wir können aber noch einen auf ein Zeugnis des Künstlers selbst zurückgehenden Einblick in die Entstehung des Bildes gewinnen durch die Studie dazu auf der gleichfalls in Dresden befindlichen mit raschen Zügen hingeworfenen Federzeichnung (HdG. 241; Abb. 57). Danach war der erste Gedanke auf einen viel stärkeren dramatischen Effekt berechnet und die Komposition um zwei Figuren reicher. Man sieht auf der Erde noch die Oberkörper der nachjammernden Eltern, die Mutter mit gerungenen Armen, der Vater von seinem Bogen einen Pfeil in die Luft gegen den Vogelräuber abschießend — was den burlesken Eindruck noch verstärkte. Die Darstellung gehörte also ursprünglich in den Kreis jener Erfindungen von Kombinationen schwebender und auf der Erde befindlicher Figuren, von dem wir gelegentlich der Szene »der Engel entschwindet der Familie des Tobias« gesprochen haben. Er hat dann im Bilde die Eltern fortgelassen und nur ein Mauerstück und Bäume als einzige Andeutung der irdischen Region gegeben. Vermutlich tat er das, als er sich entschloß, ein großes Format zu wählen und das ganze Schwergewicht auf das von dem Adler getragene Kind zu verlegen, das lebensgroß etwa in Augenhöhe zu stehen kam, wobei er die anderen Figuren unten in der Tiefe als den Eindruck störend ausgeschaltet haben wird. Auf die Zusammenstellung von Kind und Vogel konzentrierte sich die malerische Aufgabe und auf das wundervolle Stilleben des Gefieders.

Liegt das Humoristische dieses Bildes in der Umsetzung eines seinem ursprünglichen Wesen nach ideal und heroisch gedachten Vorgangs ins Gewöhnlich-Natürliche, in dem Kontrast von Wirklichkeit und Ideal, so hat er sich ein anderes Mal einen schon in der Antike komisch gehaltenen Sagenstoff ausersehen: die Entlarvung von Venus und Mars durch Vulkan vor dem Götterkreise, die das berühmte homerische Gelächter hervorrief, ohne allerdings das Thema über einen Entwurf hinauszuführen. Eine mit wuchtigen Federstrichen genial hingeworfene Skizze der dreißiger Jahre zeigt, wie Vulkan das in dem Netz gefangene Sünderpaar dem versammelten Olymp vorführt (Amsterdam, Museum Fodor, HdG. 1219). Ganz eigene Erfindung und durch keine Quelle zu belegen ist es, wie Vulkan in einer Art Fischernetz die beiden anschleppt. Der Kopf des Vulkan klingt wohl leise an ein antikes Vorbild an, aber der Götterpapa Jupiter, der mit dem Blitz in der Hand den kitzligen Fall entscheiden soll, hat ein Gesicht wie ein alter holländischer Schiffsreeder. Auf das unglücklich verkuppelte Paar lugt aus der Höhe hinter einer Wolke Amor nieder, der sich hier als Pechvogel fühlt, wodurch der komische Anstrich der Götterburleske noch erhöht wird. So greift das Komische, das wir als einen Wesenszug seiner Phantasie erkannt und analysiert haben, in der ihm eigenen derben Art in seine mythologischen Szenen bei verschiedenen Gelegenheiten und in verschiedenen Formen ein und beherrscht teilweise die ganze Darstellung.



Neben den eine bestimmte Handlung aus einem Sagenstoff wiedergebenden Szenen haben wir eine Reihe von bildnisartigen Kostümfiguren, die eine Gestalt der antiken Mythologie oder Geschichte vorstellen sollen. Für sie eine einwandfreie Deutung zu finden ist öfter schwer, ja unmöglich, wenn es an genügend sicheren Anhaltspunkten und Attributen fehlt, und gelegentlich ist man nur durch eine zufällige Entdeckung der



58. Mars und Venus vor dem Olymp. Amsterdam, Museum Fodor.

richtigen Erklärung auf die Spur gekommen. Derartige Darstellungen hängen eng zusammen mit seiner Vorliebe für Phantasiebildnisse, auf die wir später noch näher eingehen werden. Ihre Identifizierung bietet deshalb noch besondere Schwierigkeit, weil die betreffende Gestalt in der gemeinten Bedeutung mit ihrer Ausstaffierung und ihrem Gehaben nicht der Vorstellung entspricht, die wir uns von ihrem Urbild zu machen gewohnt sind. Rembrandts Verfahren war nicht das einer klassisch und akademisch gerichteten Kunst geläufige: eine antike mythologische Figur entsprechend der humanistisch-traditionellen Anschauung, in der sich ihr körperliches und geistiges Wesen verfestigt hatte, zu gestalten und mit dem a priori existierenden Ideal in Einklang zu bringen, sondern auch hier ging seine Erfindung gewöhnlich von einem durch einen Wirklichkeitseindruck bestimmten Augenerlebnis aus. Wir haben uns dabei den Verlauf etwa so zu denken, daß seine Phantasie sich an einer Kombination von Gegen-

ständen, Stoffen, Schmuck, Waffen, Geräten oder sonstigen Dingen entzündete, daß ein solches stillebenhaftes Ensemble verbunden mit einem Modell sich zu einer Vision verdichtete, die den Antrieb für die Verbildlichung gab, während die Sujetbenennung und Betitelung mehr etwas Nachträgliches und Nebensächliches war. Das Bildergebnis stimmt also nicht ohne weiteres mit einer fertigen und bereit stehenden Allgemeinvorstellung — etwa von einer antiken Gottheit — überein, sondern hat seinen Ursprung in einer individuellen künstlerischen Erfindung, zu der die Namengebung als etwas Zufälliges und Sekundäres hinzukommt und sich auf irgendein öfter garnicht deutliches Attribut oder Symbol stützt.

Leicht hat uns Rembrandt selbst die Deutung gemacht bei der großen Halbfigur der Bellona (London, Donaldson, 1633, B. 569), wo er diesen Namen auf die von der geharnischten Frau in der Linken gehaltene Ägis schrieb, sonst würde man sie wohl ohne weiteres für eine Minerva erklären. Offenbar hat ihm Saskia, deren Typus das Gesicht zeigt, in dieser schimmernden Wehr und Pracht Modell gestanden. Der Schild mit dem außerordentlich durchgeführten und fein charakterisierten Medusenkopf ist ein Haupt- und Prunkstück der Anlage, und man geht gewiß nicht fehl in der Vermutung, daß er, veranlaßt durch den ihn beglückenden stillebenhaften Reiz des wohl in seinem Besitze befindlichen Stückes, die Figur konzipiert hat, deren Kopf einer rechten geistigen Belebung ermangelt. Angesichts eines solchen Werkes könnte er wohl, wenn ihm jemand wegen der unklassischen Ausstaffierung hätte Vorhaltungen machen wollen, jenen ihm in den Mund gelegten Ausspruch getan haben: das seien seine Antiken.

Derselbe Schild muß auf zwei anderen, etwas früher entstandenen Bildchen kleinen Formates mit einer Frauenfigur dazu herhalten, als Attribut der Minerva zu dienen. Beide Male eine reich kostümierte Gestalt mit offenen Haaren, von einem prächtigen Mantel umhüllt, mit demselben stillebenhaft behandelten Beiwerk ausgestattet, neben einem Tisch, auf dem Bücher, eine Laute und anderes die Göttin als Pflegerin der Wissenschaften und Künste kennzeichnen sollen. Auf dem (schlecht erhaltenen) Berliner Bilde (B. 68) sitzt sie in einer steifen Modellpose regungslos, den Kopf dem Beschauer zugewandt. Das andere reicher ausgestattete Stück, (früher Rheims, Slg. Charbonneau, B. 67) zeigt sie in die Lektüre eines Buches vertieft, das auf dem mit einer schweren Decke behangenen Tische steht, daneben ein Stilleben aus Schreibzeug, Büchern, Dokumenten, Globus und Laute. Der Schild hängt beide Male im Hintergrunde an der Wand über einem Vorhang. Betrachtet man die zweite Darstellung auf Anordnung, Haltung, Requisiten hin, so findet man Übereinstimmungen mit gewissen männlichen Bildnissen, die unter der Bezeichnung Gelehrte oder Rabbiner gehen. Abgesehen von den Attributen bietet die Frau in Tracht und Auftreten nichts, das sie mit den herkömmlichen und bis dahin üblichen Verformungen der Göttin Minerva in Beziehung brächte. Will

man sich klar machen, wie neuartig eine solche Figur in Auffassung und Ausstaffierung in ihrer Zeit wirken mußte, so mag man sich daneben eine Minerva von Hendrick Goltzius, etwa auf seinem Gemälde des Haarlemer Museums (Nr. 470) vergegenwärtigen, die sozusagen den bisher giltigen humanistisch offiziellen Typus repräsentiert: die Göttin in klassisch-heroischer Nacktheit von manieristischer Formgebung, auf dem Haupt ein mit Blättern bekränzter Helm, in der Linken die Lanze, mit der Rechten das Band des neben ihr hängenden Medusenschildes haltend, am Boden vor ihr Bücher, Schreibzeug und Laute, links über ihr die Eule. Hier sind die beiden das Wesen der antiken Göttin ausmachenden Seiten durch die unmittelbar mit ihr in Beziehung gesetzten Attribute des Krieges und des Friedens für den ersten Blick kenntlich gemacht; die ganze Gestalt ist aus einem festen, in der Tradition verankerten Vorstellungsbesitz heraus konzipiert und in eine klar auffaßbare, aber auch stark verstandesmäßig konstruierte Form gebracht. Rembrandts Phantasie inspirierte sich an einer von ihm ausstaffierten Kostümfigur mit stillebenhaftem Beiwerk, die er, um ihr einen Namen zu geben, als Minerva in die Welt gehen ließ.

Unter solchen Voraussetzungen werden wir auch Gestalten, wie »das stehende junge Mädchen, das die behandschuhte Rechte auf einen Stock stützt« (Paris, Schickler, B. 551, um 1631) und die sogenannte Judenbraut der Radierung von 1635 (b. 340; Abb. 59) in diesen Stoffkreis einbeziehen dürfen. Die erstere tritt auf in ähnlicher Kostümierung wie die Minerven, statiös und sehr theatermäßig sich gehabend; auf einem Tisch neben ihr liegen ein Buch und eine Laute, vermutlich Bestimmungsattribute, die uns aber nicht genügen. Für eine Deutung der »Judenbraut«, die bisher nicht gelungen war, weshalb man noch immer an der traditionellen, längst als falsch erkannten Bezeichnung festhielt, müssen wir wieder von den Attributen ausgehen. Von vornherein kennzeichnen die langen aufgelösten Haare die Frau als eine mythologische oder legendarische Figur — denn nur in solchem Falle verwandte Rembrandt diese Haartracht, die er den Minerven und den unter Benutzung von Saskia als Modell geschaffenen Darstellungen der Bellona, der Flora in ihren verschiedenen Varianten, der heil. Katharina (Rad. von 1638, b. 342) verliehen hat. Die Schriftrolle in ihrer Linken und die auf dem neben ihr stehenden Tisch angehäuften Bücher weisen auf Gelehrsamkeit und Wissen, was der sinnend ins Weite gerichtete Blick und der Ernst des Ausdrucks bestätigt. Durch die schwere und stark in die Breite gehende Gewandung im Verein mit der gerade aufrecht sitzenden Haltung wird der Eindruck hoheitsvoller Würde geweckt. Und dieser wird noch mit einem formalen Mittel verstärkt durch die strenge Steinarchitektur im Hintergrunde mit einem dem rechten Kontur der Frau folgenden Bogen, der sich gegen ein unbestimmtes Tiefendunkel öffnet. Machen wir uns ferner klar, wie viel geschehen ist, um die Gestalt mit dem Reiz des Geheimnis-

vollen zu umkleiden, so bietet uns das alles den Schlüssel zu ihrer Deutung als Sibylle. Die Wiedergabe einer Sibylle als Ausdruckstypus in viertel oder halber Figur, phantastisch kostümiert, war dem 17. Jahrhundert sehr geläufig — man braucht nur an die bekannten Beispiele aus der bolognesischen Schule (Guercino oder Domenichino) zu erinnern. Von Rembrandt selbst gibt es aus seiner Spätzeit ein Gemälde mit einer Halbfigur (B. 528, Newport, Davis), die sich durch das aufgeschlagene Buch und den träumerischen Blick schon längst als Sibylle ausgewiesen und diese Benennung erhalten hat, im übrigen aber psychologisch und artistisch aus einer anderen, dem Altersstil entsprechenden Vorstellungssphäre erwachsen ist.



59. Sibylle. b. 340.

Gibt sich uns die früher Judenbraut genannte Figur durch Ausstaffierung und Haltung als Sibylle zu erkennen, so gewähren uns einige mit ihr in Verbindung stehende Zeichnungen einen Einblick, wie eine solche Personifikation aus Rembrandts Phantasie geboren wurde. Eine lavierte Federzeichnung in Stockholm (Hdg. 1569) erweist sich als eine unmittelbare Kompositionsstudie für die Radierung im Gegensinne. Die Frau ist — hier in ganzer Figur — in derselben breit ausladenden Tracht mit den weiten Ärmeln, die Schriftrolle in der Rechten, flüchtig skizziert; der Tisch mit den Büchern fehlt noch, indessen findet sich die künftige Steinarchitektur schon angedeutet. Das linke Bein, dessen unterster Teil von dem über dem Knie drapierten Mantel nicht bedeckt und durch eine Überzeichnung korrigiert ist, scheint im Zusammenhange mit der ganzen Haltung dafür zu sprechen, daß es eine Studie nach dem lebenden Modell ist, die als Entwurf für die Radierung diente. In denselben Umkreis gehört, wie Hofstede de Groot in seinem Handzeichnungskatalog richtig bemerkt hat, die sehr

sorgfältig durchgeführte und durch reiche Lavierungen malerisch angelegte Berliner Zeichnung einer sitzenden Frau mit über dem Schoße zusammengelegten Händen, über dem offenen Haar ein über den Rücken fallendes, vielfach verschlungenes und drapiertes Kopftuch (HdG. 129). Während der Körper in Profil gestellt ist, wendet sich Kopf und Blick dem Beschauer zu. Man kann nicht zweifelhaft sein, daß es sich hier um eine reine Modellstudie handelt, und hat sich vorzustellen, daß eine derartige Kostümfigur den Ausgangspunkt bildete für Personifikationen, denen dann bei der Verwendung für ein auszuführendes Werk ein historischer, mythologischer oder legendarischer Sinn untergeschoben wurde.

Aufs deutlichste tritt uns die Ausgestaltung einer kostümierten Modellfigur als mythologische Personifikation in den Darstellungen entgegen, die Saskia unter dem Bilde einer Flora vorführen. Die richtige Bestimmung des Sujets wurde einem Zufall verdankt. Aus einer eigenhändigen Notiz auf der Rückseite einer Berliner Aktstudie für eine Susanna im Bade (HdG. 46) geht hervor, daß Rembrandt mehrere von seinen Schülern angefertigte Bilder einer Flora verkauft und den ihm daraus zugeflossenen Gewinn vermerkt hat. Es ist nun erstens wahrscheinlich, daß diese Schülerausführungen Kopien nach Werken des Meisters waren, zweitens gibt es von ihm einige Bilder, die überzeugend mit einem Floramotiv zu identifizieren sind, und drittens haben sich tatsächlich von einem dieser Bilder (B. 186) genaue gleichzeitige Kopien erhalten, deren Stil auf eine Entstehung in Rembrandts Atelier schließen läßt (B. 187/188). Daraufhin sind die beiden Kniestücke (B. 186, London, Duke of Buccleuch, 1633 und B. 189, Petersburg, Eremitage, 1634) und zwei Brustbilder (B. 190 und Valentiner S. 138) — alle in auffallender Weise mit Blumenattributen ausgestattet — als Flora benannt und allgemein anerkannt worden. Auf dem Kniestück von 1633 (Abb. 60) ist die Gestalt in ein reiches Prachtgewand mit den von Rembrandt so geliebten weiten Ärmeln gekleidet; um den Kopf ein Blütenkranz mit einem daran befestigten aufgerichteten Zweig gelegt; in der linken Hand trägt sie ein Blumenbündel; die rechte stützt sich auf einen mit Ranken umwundenen Stab. Gegen das auf Hellgrün und Gelb gestimmte Gewand mit seinen reichen Stickereien stehen die rötlich blonden Haare als dunkelster Ton; ein Stück, das seinen Reiz ganz der wundervollen Stoffmalerei verdankt. Während die Frau hier in voller Vorderansicht das Bild breit ausfüllt, ist die anders kostümierte Petersburger Flora in Profil gerückt und wendet nur den Kopf dem Beschauer zu; ihr Haupt ist ganz mit Blüten bedeckt, in der Rechten hält sie den Blumenstab hoch. Als stoffliches Motiv sind diese Art von Blumenmädchen nichts vollkommen Neues. Unter verschiedenen Bezeichnungen kommen sie in der holländischen Malerei vor. Rembrandts Erfindungen lassen sich anschließen an jene sogenannten Hirtinnen, die schon früher als Brustbilder von verschiedenen Malern gestaltet wurden. Ich nenne die junge Hirtin von Bloemaert aus dem Jahre

1628 in der Kalsruher Galerie, phantastisch kostümiert, linke Brust und Oberarm nackt, auf dem Kopf ein großer mit Blumen dekorierter Hut, über der rechten Schulter ein Hirtenstab, in beiden Händen eine Schale mit Trauben haltend; oder Moreelses Hirtenmädchen von 1630 im Rijksmuseum (Nr. 1661), mit Kopfschleier, Blumen im Haar, den Hirtenstab in der Linken. Beide als bukolische Phantasiegestalten im nordischen Geschmack erdacht, aber noch unter dem Einfluß manieristischer Auffassung und Formgebung. Von ihnen unterscheiden sich die als Sujets verwandten Florabilder Rembrandts — abgesehen von ihrer künstlerischen Überlegenheit — durch das intensivere Wirklichkeitsgefühl und den mehr porträthaften Charakter. Diesen wie zu einer Maskerade gerüsteten und unmittelbar aus dem Leben geschöpften Gestalten läßt sich als verwandte Erfindung eine Amsterdamer Federskizze (HdG. 1189; Abb. 61) anreihen: eine stehende junge Frau in kecker unternehmender Haltung mit einem breitkrämpigen blumenbesetzten Hut, die Rechte auf einen Stab gestützt, die Linke in die Hüfte gestemmt, an ihrer rechten Seite hängt ein undefinierbarer Gegenstand; gewiß als vorbereitende Modellstudie für eine mythologische oder allegorische Personifikation gedacht. Ein Blatt, das mit seiner alles Wesentliche mit den geringsten Ausdrucksmitteln markierenden Treffsicherheit und graziösen Beweglichkeit von dem Zauber der Rembrandtschen Zeichenweise dieser Jahre den besten Begriff gibt. Was Rembrandt auf das Floramotiv brachte, ging wieder aus einer an einen Wirklichkeitseindruck geknüpften künstlerisch-optischen Vision hervor — unabhängig von einer aus der herkömmlichen Auffassung der antiken Göttin geschöpften Idee. Ein als reizvoll empfundenes Ensemble von Blumen, kostbaren Stoffen und menschlichen Haaren gab den Anstoß



60. Flora. London, Duke of Buccleugh.

zu der Erfindung und, um das Kind mit einem Namen zu versehen, wählte man unter Bezugnahme auf die Blumen die Bezeichnung Flora.

Eine ähnliche Entstehungsart darf man voraussetzen für zwei eng verwandte Halbfigurenbilder, für die offenbar gleichfalls Saskia Modell stand: die Sophonisbe im Prado (1634, B. 191) und die vor kurzem aufgetauchte, im November 1924 bei Christie in London unter der Benennung Deborah versteigerte, aber zweifellos eine Minerva vorstellende Gestalt (1635 datiert). Bestimmend für die Erklärung des ersteren ist das Motiv, daß der Frau durch eine vor ihr kniende Dienerin ein Gefäß präsentiert wird, worin man mit Recht die Überreichung des Giftbechers ihres Gatten Masinissa erkennen darf. Die aufs reichste kostümierte Sophonisbe in langem Haar, die Linke auf den neben ihr stehenden Tisch gestützt, die Rechte vor die Brust gelegt, ist durch das Nahen der Dienerin aus der Lektüre des auf dem Tisch liegenden Buches gestört und bietet mit einem noch halb auf das Buch, halb auf die Kommende gerichteten Blick das Bild einer zwiespältigen und unbestimmten Haltung. Die an die Brust geführte Hand ist die konventionelle, bei verschiedenen Gelegenheiten von Rembrandt verwandte Gebärde, die hier wohl die Ergebenheit in den Wunsch des Gemahls bezeichnen soll. Die Königin als beherrschende Hauptsache nimmt fast den ganzen Bildraum ein, ihr völlig subordiniert die Rückenhalbfigur der Dienerin, während eine in dem dunklen Hintergrunde nur schwach sichtbare alte Magd für den Eindruck kaum mitspricht. So gehört das Bild kompositionell in eine Reihe der die ganze Entwicklung des Künstlers begleitenden Zweifigurengruppen, wo eine übergeordnete Gestalt mit einer anderen durch eine Funktion geistiger oder materieller Art verknüpft ist. Die bisherige Deutung des Bildes in Zweifel zu ziehen und umzustoßen, wie das von verschiedenen Seiten geschehen ist, dazu scheint mir kein genügender Grund vorzuliegen. Wenn man an der ruhigen, fast apathischen Haltung der Frau in einem solchen für sie höchst aufregenden Moment Anstoß nimmt, so darf daran erinnert werden, daß es sich eben um den Typus des Kostümbildnisses, nicht um eine eigentliche Historie handelt. Es sei auch auf eine merkwürdige Übereinstimmung mit der Heldin auf



61. Federzeichnung. Amsterdam.

einer Darstellung gleichen Gegenstandes, die in einem anderen Lande und an weit entfernter Stellen entstanden ist, verwiesen. Auf einem Gemälde des Neapolitaners Mattia Preti, das auf der Florentiner Barockausstellung des Jahres 1922 zu sehen war (Nr. 796, Neapel, bei Francesco Jerace), wo Sophonisbe aus der Hand eines Kriegers den Giftbecher empfängt, zeigt sie ein ähnlich ausdruckslos-apathisches Gehaben, die Rechte ebenfalls auf der Brust ruhend, die Linke, die ein Taschentuch hält, sich an die Stuhllehne schmiegend, und gibt sich nicht anders als in der eleganten Pose einer vornehmen Dame [2]). Das Madrider Bild, das etwas Gezwungenes hat, gehört nicht zu den erfreulichen Leistungen Rembrandts und steht hinter der üppigen Fülle und dem Charme der Flora-Bilder zurück. Die Minerva von 1635 ist eine Umsetzung der früheren kleinen Darstellungen der Göttin in ein Halbfigurenbild von großem Breitformat. Die Attribute sind im wesentlichen die gleichen. Einen Lorbeerkranz auf dem Haupte sitzt sie in einem kostbaren Gewande, darüber ein reicher Mantel schief drapiert, auf einem Armstuhl am Tisch, den ein aufgeschlagenes Buch bedeckt, auf dem ihre Rechte ruht; im Hintergrunde ein auf Tisch und Wand verteiltes Stilleben, ein Globus, ein goldener Helm, der Schild mit Medusenhaupt, weitere Bücher. Während der Körper schräg gestellt ist, hat sie den Kopf fast en face auf den Beschauer gerichtet. Die dadurch bewirkte Porträthaftigkeit im Rahmen des großen Formates ist höchst bezeichnend für eine solche Behandlung des Stoffes. Daß die Gestalt in einer gewissen Theatralik befangen erscheint, wurde schon in dem vorigen Kapitel erwähnt. Gewiß eine ebenso wenig erfreuliche Leistung wie die Sophonisbe.

Diese Art von weiblichen Gestalten, mögen sie nun Bellona, Minerva, Sibylle, Flora, Sophonisbe heißen, repräsentieren bei Rembrandt das was in der romanischen und romanistischen Kunst die Heroine in der traditionellen Ausgeprägtheit ihres Wesens bedeutet, aber er enthält sich der dort üblichen heroisierenden Elemente. Es sind Kostümfiguren in mythologischen Maskeraden — gewöhnlich die Gattin als Modell —, die ihren Zusammenhang mit dem Bildnis nicht verleugnen und nicht aus einer idealen Vorstellung erwachsen sind. Mit ihrem passiven und nichtssagenden Wesen haben sie keine andere Bestimmung als Träger und Mittelpunkt prächtiger Stilleben zu sein, die der Maler nach seinem persönlichen Geschmack um sie arrangierte. Es mag auch ein erotischer Trieb bei der Erschaffung dieser kostbar geschmückten und schwelgerisch ausgestatteten Frauen Teil gehabt haben. Und solch ein Trieb mochte gleichzeitig bei den Darstellungen nackter weiblicher Gestalten — männliche Akte kommen in diesen Jahren sehr selten vor — mitwirken, denen ebenfalls für die bildmäßige Verwertung bestimmte Rollen zugewiesen wurden.

Was er für die formale Behandlung des Nackten im Atelier Last-



mans und in seinem Umkreise lernen konnte, war die an romanischen Vorbildern geschulte Methode des nordischen Manierismus und Eklektizismus mit ihrer einem heroischen Ideal nachjagenden Tendenz und einer im Virtuosen sich gefallenden Formensprache. Wie in Holland ein Maler, der im übrigen den Bahnen des neuen nationalen Realismus folgte, für das Nackte bei einer traditionellen und konventionellen Behandlung stehen blieb, zeigt das Beispiel des trefflichen Amsterdamer Porträtisten Werner van Valckert, der, wenn er sich an eine Mythologie machte, wie bei dem Bilde »Venus und Amor« im Rijksmuseum (Nr. 2357 a), sich ganz in den ausgefahrenen Geleisen bewegte und lebensferne geschraubte Figuren in gekünstelten Posen drechselte: Venus, die sich ein Gewandstück über den Kopf hält, das über ihre offenen Haare fällt, womit wohl eine Entkleidungsszene gemeint ist, während Amor ohne jede innere Beziehung zu ihr einen Pfeil aus dem Bilde herausschießt. Es kam lediglich auf die Bewältigung des Mechanismus an in den hergebrachten kanonischen, als »schön« ausgegebenen und anerkannten Formen, wobei mehr der Intellekt als das Gefühl in Tätigkeit gesetzt wurde. War es bei Aufgaben solcher Art auf einen erotischen Effekt und auf einen Sinnenkitzel abgesehen, so geschah das durch eine Laszivität der Posen mit einer glatten kalten eleganten aber künstlerisch unsinnlichen Ausdrucksweise. Gleichzeitig hatte aber Rubens sich mit seinem naturalistischen Gefühl schon von einem solchen Manierismus losgemacht, dem Nackten eine von innen heraustreibende Lebenskraft verliehen und sinnliche Leidenschaft in die künstlerische Behandlung gelegt, aber unter Fortsetzung der heroisierenden Auffassung und mit einer dem Barock-Romanischen entsprechenden affektiven Pathetik. Auch Rembrandt suchte von vornherein über das manieristische und effekthascherische Posieren der Vorgänger und Zeitgenossen hinauszukommen und er packte die Sache so an, wie er es mit jeder anderen Aufgabe machte: er vertiefte sich in ein intensives Naturstudium, unbekümmert um die gewohnte humanistisch-heroische Stilisierung. Das schließt natürlich nicht aus, daß er sich in seinen Anfängen gelegentlich eines ererbten und schon präparierten Formschemas bediente, wie wir es bei dem Rückenakt der Nymphe auf dem Aktaeonbilde (Abb. 57) bereits beobachteten. Inwieweit er sich in der ersten Zeit der Selbständigkeit mit Aktstudien beschäftigte, ist für uns nicht ersichtlich, da sich nichts erhalten hat; etwa um das Jahr 1631 beginnen die Zeugnisse für uns zu sprechen und nun sehen wir ihn alles daran setzen, sich das was er für die Aufgabe als notwendig erachtete, anzueignen. Zwei Momente sind dabei für uns zu berücksichtigen: wie er den nackten Körper als formales Problem bewältigte, und in welcher Form er ihn als gegenständliches Motiv in Historien verwertete. Was das erstere betrifft, so ging er von dem lebenden Modell aus und scheute sich auch nicht, das was es an Häßlichkeiten bot, zu übernehmen. Die Zeitgenossen empfanden den Mangel an Idealisierung des Nackten als etwas Un-



erhörtes und nahmen daran Anstoß. Der schon genannte Poet Andries Pels rügt das in seinem Lehrgedicht insbesondere und bezeichnet als Gipfel des Ungeschmacks, daß man bei seinen weiblichen Akten sogar die Einschnitte der Schnürleibbänder an dem Bauch und der Strumpfbänder an den Beinen zu sehen bekomme. Gewiß gibt es unter seinen Aktdarstellungen sehr Unschönes — namentlich in der früheren Zeit —, aber es galt erst einmal sich einzuarbeiten und ganz neue Grundlagen für die Wiedergabe des Körpers zu schaffen, indem die Anschauungswerte und Maßstäbe durch selbständige Beobachtungen vor der Natur gewonnen wurden. Wo er Akte in Historien einführte, geschah es nicht in der Absicht, akademische Virtuosenstücke in schönen und komplizierten Posen anzubringen — er wollte in Stellungen, Bewegungen, Gebärden das was er am Modell studiert hatte, in einer für den gegebenen Fall charakteristischen Weise zur Anschauung bringen. So hat er in den wesentlich dafür in Betracht kommenden Hauptwerken dem Nackten eine ganz neue aus der Natur abgeleitete expressive Bedeutung verliehen unter Umgehung des üblichen heroisierenden Verfahrens.



62. Diana im Bade. London.

Im Anfange seiner Bemühungen stehen unter den abgeschlossenen Werken zwei Darstellungen, wo es sich um ein reines Formproblem handelt, indem nur ein einziger Frauenakt in einer bestimmten Pose als Gegenstand gewählt ist. Man hat den Eindruck, als ob es vorwiegend Studieninteressen sind, denen sie ihre Entstehung verdanken. Die Radierung D i a n a i m B a d e (1630/31, b. 201) ist offenbar dem Wunsche entsprungen, das Ergebnis von am Aktmodell gemachten Erfahrungen in eine abschließende Form zu bringen, während die mythologische Bedeutung der Figur nur durch ein paar Attribute, Köcher mit Pfeilen und Lanze, gekennzeichnet wird — ähnlich wie es bei den aus bekleideten Modellen abgeleiteten Kostümfiguren geschah. Die unmittelbare Vorarbeit dazu bildet eine Londoner Kreidezeichnung im Gegensinne (HdG 893), mit Spuren,

die auf eine Durchpausung schließen lassen[3]). Die im Anschluß an Beobachtungen an dem ungelenkigen und unschönen Modell gewählte Sitzstellung wirkt gekünstelt und läßt noch auf die Absicht schließen, es mit den damals üblichen Bravourstücken von Akten aufzunehmen; der so schlecht auf dem Hals aufsitzende Kopf wurde wohl unmittelbar nach dem Modell gearbeitet. So ist der Akt, wie er vor uns steht, offenbar aus heterogenen, Beobachtetes und Konstruiertes vermengenden Bemühungen hervorgegangen. Noch mehr abhängig von dem Modell ist die etwa gleichzeitig entstandene, als nackte Frau auf einem Erdhügel bekannte Radierung (b. 198), die wahrscheinlich ebenfalls eine mythologische Figur vorstellen soll, vielleicht eine Venus nach dem Bade, worauf die langen offenen Haare und das Linnen, auf das sie den linken Arm stützt, weisen würden. Er hat das übermäßig feiste Modell mit allen seinen unschönen Einzelheiten übertragen und ebenso wie bei der Diana den Nachdruck auf die Herausarbeitung und Durchmodellierung der plastischen Formen gelegt. Das Stück ist uns nur interessant für sein Streben, sich aus der Natur heraus eine neue und selbständige Formanschauung für das Nackte zu bilden: künstlerisch eine wenig anziehende Leistung. Wäre er dabei stehengeblieben, die Vorwürfe, die man gegen seine Aktdarstellungen richtete, wären nur zu berechtigt gewesen.

Ist bei den beiden Radierungen die Modellpose das eigentliche Problem, während sich die Frau als geistig-seelisches Individuum völlig indifferent verhält, so wird in anderen Fällen der Körper zum Träger einer Handlung, eines Gefühls, einer Stimmung gemacht, bedingt durch die für den szenischen Vorgang angenommene Situation oder Begebenheit. In einer Verlebendigung des körperlichen Wesens und seines Bewegungsmechanismus und in einer Beseelung des Gliederapparates liegen die großen Fortschritte der dreißiger Jahre. Eine Art Mittelstellung nimmt das kleine Gemälde der gefesselten Andromeda ein, die ihren Befreier in den Lüften gewahr wird (Mauritshuis, Slg. Bredius, Valentiner S. 104). In der Haltung der mit emporgestreckten Armen an den Felsen geschmiedeten Frau, deren Oberkörper bis unter den Leib nackt ist, während sich um die Beine eine Art Tuch schlingt, blickt die Aktpose der Modellfigur durch, aber das Gesicht trägt einen Zug spannungsvoller Erwartung, der den Moment der Handlung anzeigt, wo die Erscheinung des Retters in den Lüften bevorsteht, von dem selbst in dem Bilde nichts zu sehen ist. Die Art, wie das Tuch den Leib umgibt, hat etwas Wollüstiges und ist sinnlich zu reizen berechnet. Der hell schimmernde Körper, auf dem das Lichtzentrum liegt, steht in Kontrast zu der düster gehaltenen Landschaft, mit einem noch hart und grell wirkenden Chiaroscuro; in der szenischen und farbigen Anlage verwandt mit dem etwa gleichzeitig entstandenen »Raub der Proserpina«. Neben diesem wenig anziehenden Gemälde bietet die Radierung Jupiter und Antiope (b. 204) einen frühen, schon recht

gelungenen Versuch, einen Frauenkörper liegend unter bestimmten Bedingungen vorzuführen. Die auf ihrem Bett ausgestreckt schlafende Frau wird von dem hinten in Satyrgestalt hereinbrechenden Jupiter überrascht; und es war dem Künstler hier darum zu tun, in der Art des Lagerns die Gelöstheit von Körper und Gliedern auf Grund eingehender Naturbeobachtungen zur Anschauung zu bringen. Es ist ihm schon bis zu einem gewissen Grade gelungen, seine Einzelbeobachtungen in einen phantasiemäßig erschauten Totaleindruck zusammenzufassen, indem er zugleich den Leib mit einer starken Dosis von Sinnlichkeit durchsetzte. Wie weit entfernt sich das von den hergebrachten ruhenden Frauenakten, die als Venus und unter anderen Namen umgingen. Auch die auf einen malerischen Effekt berechnete Anlage und Technik bietet etwas Neues. Der Körper ist nicht, wie auf den zuerst betrachteten Blättern, mit der plastisch wölbenden Starrheit behaftet, sondern ein weiches Gleiten und Schweben von Übergängen spielt auf seiner Oberfläche. Wie unter der Wirkung des diffusen Lichtes die blanke Fläche des Leibes mit dem weißen Linnen des Bettes in eine farbig helle Einheit verschmilzt, wie dahinter im Dämmer der Gott zwischen den zurückgeschlagenen Vorhängen auftaucht, daraus ergibt sich einerseits das Malerische des Eindrucks, andrerseits wird das Geheimnisvoll-Romantische des erotischen Erlebnisses nachfühlbar gemacht.

Was Rembrandt sich in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre auf dem Gebiete der Aktdarstellung erarbeitet hat, das tritt uns am reifsten und glänzendsten durchgeführt in der lebensgroßen Gestalt des Petersburger Gemäldes, das unter dem Namen Danae geht, entgegen (1636, B. 194). Es ist aber ausgeschlossen, daß hier eine Danae gemeint sein kann, dagegen spricht die ganze Situation; denn die nackt auf einem Bette liegende Frau sieht einem von außen Herantretenden mit einer Gruß, Wink und Freude in sich vereinigenden Armbewegung in ziemlich gerader Blickrichtung entgegen, was zu einem von oben kommend zu denkenden Goldregen garnicht passen würde. Andere bisherige Deutungsversuche (»die Tochter des Raguel in Erwartung des jungen Tobias« nach Bode; »Messalina« im Anschluß an Vondels Trauerspiel nach Wustmann) haben nicht befriedigt. Ich glaube indessen eine aus den Bildelementen selbst sich ergebende Lösung bieten zu können. Unzweifelhaft liegt der Kernpunkt der Handlung in dem Erwartungsmotiv; die Freude der Erwartung und die Bereitschaft zu sinnlichem Genuß durchdringt Körper und Antlitz; in den suchenden Augen und dem begehrend geöffneten Munde spiegelt sich ein Vorgefühl von Wollust. Die Spannung, die entsteht, indem das ganze Wesen der Frau dem von außen sich nahenden Manne entgegenstrebt, was dadurch angedeutet wird, daß die alte Dienerin oder Kupplerin schon den Vorhang des Lagers für ihn zurückschlägt und gleichfalls ihren Blick ihm zuwendet, diese fieberhafte Span-

nung wird in zwingender Weise auf den Beschauer übertragen. Während bei der Antiope das Erotische durch den Schlaf gebunden und der Körper davon wie bei einem wollüstigen Traume durchrieselt erscheint, erhält es in der Ausdrucksgebärde dieser Gestalt einen ungeheuren dramatischen Impuls. Irgendeine Bedeutung für den Vorgang muß zweifellos der so auffällig in die hölzernen Verzierungen über dem Kopfende des prunkvollen Barockbettes eingefügte geflügelte Amor haben, der weinend mit übereinandergelegten Händen auf die Frau niederblickt. Er kann mit seiner klagenden Haltung in dem Zusammenhange nichts anderes besagen, als daß das Liebesabenteuer, das sich gleich abspielen wird, zu einem unglücklichen Ausgang führt. Nun hat aber eine Liebschaft, in die sich seine Mutter Venus einließ, für sie besonders schlimme Folgen gehabt: die mit Mars, deren Entdeckung den Fang des ertappten Paares durch Vulkan bewirkte. Wir dürfen, wie ich glaube, das Gemälde als Venus ihren Geliebten Mars erwartend bestimmen, wofür Gründe verschiedener Art sprechen. Daß man zu Rembrandts Zeit, wenn man einen Amor und eine so liegende nackte Gestalt vereinigt sah, am ehesten Venus und Amor kombinierte, bedarf wohl keiner besonderen Ausführung. Den Amorknaben bei Liebesgeschichten dekorativ-symbolisch anzubringen, ist hier kein Ausnahmefall, sondern der Zeit überhaupt geläufig, wofür man nur auf einzelne naheliegende Beispiele zu verweisen braucht. Auf Lastmans Gemälde »Bathseba bei der Toilette« (Freise Abb. 21) sitzt er, ein geflügelter Putto, mit dem Bogen in der Rechten, als Brunnenfigur auf einem Delphin. Ebenso findet sich bei Elsheimer auf einer Zeichnung desselben Gegenstandes im Städelschen Kunstinstitut ein pfeilschießender Amor als Brunnenbekrönung [4]). Rembrandt selbst hat auf einer in den fünfziger Jahren entstandenen Zeichnung »Thisbe, die an der Leiche des Pyramus klagt« (Berlin, HdG. 92), den Schauplatz durch eine Fontäne mit einer Amorstatuette gekennzeichnet; und zwar ist dem Amor ebenso wie auf dem Petersburger Bilde eine symbolische Rolle zugewiesen, denn schmerz-

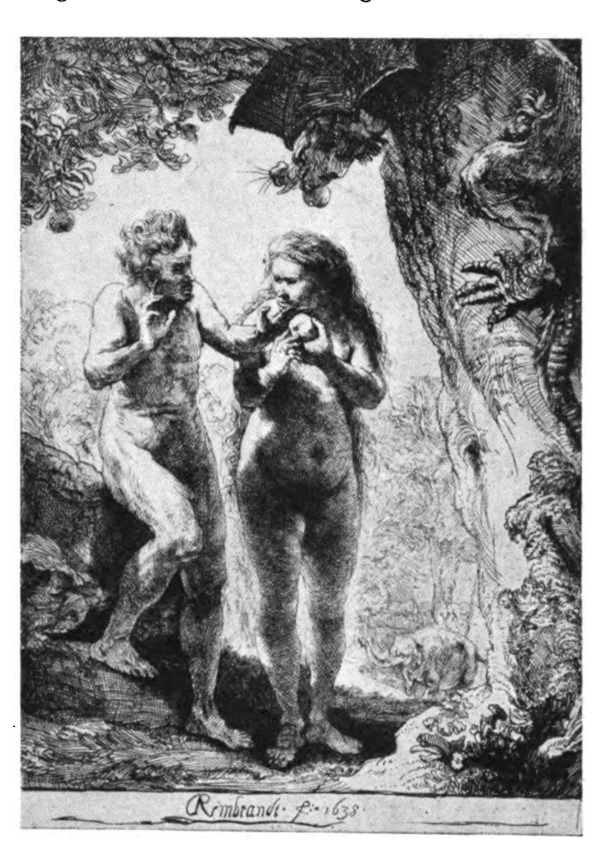


63. Venus Mars erwartend. Petersburg.

voll mit gesenktem Kopf, die rechte Hand am Auge, wie um die Tränen zu trocknen, nimmt er an dem traurigen Ereignis teil. Daß Rembrandt seine Venus in eine realistische Lokalität versetzt und mit einem barocken Prunkbett ausgestattet hat, entspricht durchaus seiner Gepflogenheit in der Inszenierung von Historien. Auch die Anbringung der Alten hat nichts Auffallendes. Die Kontrastierung einer jungen Frau, bekleidet oder unbekleidet, mit einer alten Dienerin war ein von Rembrandt bevorzugtes Motiv (vgl. die Darstellungen: »Bathseba bei der Toilette«, Rennes, B. 558; ehemals Slg. Steengracht, B. 246; Louvre, B. 354; und die ebenso benannte Toilettenszene der Galerie Liechtenstein in Wien, B. 69). Ein berühmtes klassisches Beispiel für die Verbindung eines auf dem Lager ruhenden Frauenaktes mit einer Alten war Tizians Danae (Prado), nach deren Analogie wohl auch das Rembrandtsche Gemälde in Petersburg benannt wurde, ohne im Gegenstand etwas mit ihm gemeinsam zu haben. Deuten wir dieses als eine Venus, die Mars erwartet, und denken wir an den Ausgang der Begegnung, so paßt dazu ebenso der begierig lüsterne Ausdruck der Frau wie das etwas komisch wirkende Flennen des kleinen Amor. Es liegt durchaus in der Richtung von Rembrandts Phantasie in jener Zeit, daß er der mythologischen Szene eine kleine burlesk-komische Beigabe anhing. Zudem hat er selbst den tragikomischen Ausgang des Liebesabenteuers ungefähr in der gleichen Zeit in einer besonderen Darstellung behandelt: jener Zeichnung der Vorführung der beiden Götter im Olymp durch Vulkan (Abb. 58), was dafür zeugt, daß er damals mit den Einzelheiten der antiken Sage bekannt war und sich in sie eingelebt hatte. Wie wir sahen, ist auch auf dieser Zeichnung Amor eine besondere, mit der Komik des Vorgangs in Zusammenhang stehende Rolle zugewiesen, indem er zurückgezogen verschüchtert hinter der Wolke auf das zusammengeschmiedete Paar niederlugt. Endlich dürfen wir eine Bestätigung unserer Deutung darin sehen, daß Rembrandt tatsächlich eine Venus gemalt hat, die bisher als verschollen angesehen wurde, und daß das betreffende Bild in einem Dokument der Zeit als groß bezeichnet wird. Unter den Kunstwerken eines gewissen Jan d'Ablijn, die zwei Vorsteher der Sankt Lukasgilde in Amsterdam am 25. Juni 1644 taxieren, wird »ein großes Bild der Venus von Rembrandt« aufgeführt mit einem Preise von 400 Gulden [5]), was wir demnach wohl auf das Petersburger Gemälde beziehen dürfen.

Nun, da der Gegenstand geklärt, zu den künstlerischen Eigenschaften. Der nackte Frauenkörper zeigt hier nichts von jenen gequälten Formen und aufdringlichen Häßlichkeiten wie bei den ersten Aktfiguren. Von Modellerfahrungen ist in freier Weise Gebrauch gemacht, eine wunderbare Elastizität aus dem für den Vorgang wesentlichen Hauptmotiv heraus entwickelt: von unvergleichlicher Wahrheit und Schönheit der auf dem Linnen ruhende gekrümmte Arm in Verbindung mit Schulter und Brust. Das ist etwas völlig Neues in der Geschichte der Nacktmalerei,

unabhängig von den Italienern und dem von Rubens geschaffenen Formideal; die Bewegtheit in natürlicher Weise mit Ausdruck gesättigt, ohne das Prunkend-Virtuosenhafte, wie man es bei Aktdarstellungen zu sehen gewohnt war. Durch eine kostbare Inszenierung und durch die koloristische Anlage hat er das Erregende des Fleisches gesteigert und das Sinnliche des Eindrucks zu fördern gesucht. Die reichen vergoldeten Schnitzereien des Bettes, dessen Füße sich in dem blanken Holzboden spiegeln, im Verein mit den schweren und zarten, glänzenden und matten Stoffen und Draperien, stellenweise besetzt mit prächtigen Stickereien, das Ganze beherrscht von dem sieghaften Frauenleibe mit seinen weichen Modulationen und seinen Kontrasten von Hell und Dunkel, das ist eine der üppigsten und bezauberndsten Visionen, die seiner malerischen Phantasie entsprangen. Wie ein bis ins kleinste rechnender und die raffiniertesten Mittel zielbewußt handhabender Geschmack die farbige Anlage durchgebildet hat, darauf weisen allein schon die roten Schleifchen an den Armbändern mit ihrer ungemein pikanten Wirkung innerhalb des koloristischen Ensembles. In jeder Beziehung gehört das Werk zu den vollkommensten Leistungen, die der Stil der dreißiger Jahre hervorbrachte.



64. Adam und Eva. b. 28.

Ist er bei dem Petersburger Gemälde dahin gelangt, das Individuell-Expressive in die Darstellung des Nackten einzubeziehen — im Gegensatz zu jedem konventionellen Schematismus —, so sehen wir ihn dieses Ziel auch bei anderen Gegenständen verfolgen. Bezeichnend dafür ist die Art, wie er das Adam und Eva-Motiv in der Radierung von 1638 (b. 28) gestaltete. Indem er den Moment des Sündenfalles aufgriff, wo Eva gerade die Verführung gelingt, macht er daraus ein spannendes Cha-

raktergebilde. Den Apfel in ihren Händen haltend und gleichsam präsentierend, steht sie auf beiden Füßen fest und schwer auf dem Boden und wendet sich mit einem gemeinen buhlerisch-verführerischen Seitenblick dem Manne zu, der, schon halb gewonnen, mit der Linken die Frucht gleichsam streichelnd berührt und die Rechte erhebt, als wolle er eben zugreifen. Rechts von den beiden Figuren und als Masse ihnen koordiniert der breite knorrige Baumstamm, um den sich die als Drache gebildete biblische Schlange ringelt. Houbraken hat Rembrandt die Verwandlung der Schlange in einen Drachen als Verstoß gegen den Bibeltext angekreidet, was er daraus erklärt, daß dieser sich überhaupt an keine Kunstregeln gehalten habe, sondern immer nur seinem eigenen Sinn gefolgt sei. Allerdings ist der Drache eine höchst selbständige und originelle Erfindung, aber man muß Gefühl für den Humor haben, mit dem er den Kopf des Ungetüms mit seinen Verwachsungen und Verdickungen, mit den aus der Rüsselnase aufragenden langen Haaren, mit der lüstern vorgestreckten Zunge, in seinem hohnlachenden Triumph gekennzeichnet hat. Wie fern steht das der üblichen Renaissanceauffassung, die den Gegenstand dazu benutzte, ein edel wohlgebildetes Menschenpaar mit heroischer Körperstilisierung in irgendeinem harmonischen Formzusammenhang vorzuführen. Er versetzt den Vorgang, so wie er ihn sich denkt, in einen Urzustand, der nicht ein goldenes paradiesisches Zeitalter voll Reinheit und Schönheit bedeutet, sondern wo der Mensch in einer natürlichen Wildheit sich frei und zügellos seinen Trieben überläßt. Es ist, als habe er sich seine eigene Anschauung von einem prähistorischen Menschen gebildet, bei dem das Animalische vorherrscht. Die Körper sind im gewöhnlichen Sinne häßlich und plump, aber für das was sie ausdrücken sollen, mit einem hohen Maß von Energie begabt. Wie bei der Frankfurter »Überwältigung Simsons« hält er sich an das Sinnlich-Brutale, das in dem Vorgang liegt — nicht ohne daß er dem ersten Ausbruch der Sinnlichkeit bei den beiden Voreltern wieder einen leicht burlesken Zug beimischt. Als wollte er alles Anziehende und Bestechende bei der Szene vermeiden, hat er als Schauplatz eine trist wirkende Berggegend gewählt und den biblischen Paradiesgarten nur durch den im Hintergrunde stehenden Elefanten versinnbildlicht. Er benutzte dabei die Gelegenheit, Studien, die er nach der Natur von diesem Tier aufgenommen hatte, zu verwerten: es sind die drei schon im ersten Kapitel erwähnten Zeichnungen, von denen die eine 1637 datiert ist. Das zeigt wieder, wie er die Historien, wo er nur konnte, mit Wirklichkeitseindrücken durchsetzte.

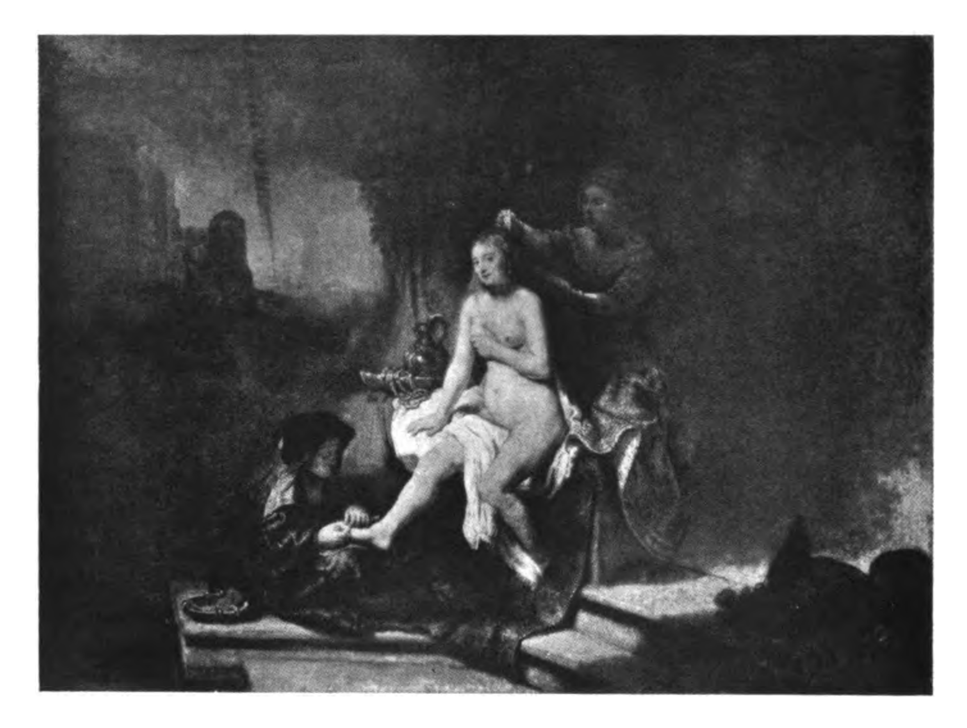
Will man die Bedeutung Rembrandts für die Nacktdarstellung in der holländischen Malerei kurz kennzeichnen, so darf man sagen, daß er sie von dem Formalistischen zum Dynamischen führte. Er ließ die Glieder nicht — wie es bei dem Manierismus geschah — mit äußerlichen Kunststücken spielen, sondern suchte ihre Funktionen aus der inneren Struktur

heraus zu entwickeln. Dabei sind die dreißiger Jahre noch eine Zeit vielfachen Suchens und Tastens; neben dem Gekonnten und völlig Bewältigten geht Halbverstandenes und Entlehntes einher. Wie das durcheinanderspielt, dafür bildet die schon besprochene Verwandlung Aktaeons mit ihrem Gewimmel nackter Nymphen ein Beispiel. Zur Anbringung einer Anzahl Nuditäten benutzte er auch die Findung Mosis auf dem verwandten, etwa gleichzeitig entstandenen kleinfigurigen Gemälde der Sammlung Johnson (Philadelphia, B. 195), obwohl der Gegenstand an sich es gar nicht erforderte und gewöhnlich nicht so wiedergegeben wurde. Er stellte die Badeszene, bei der die Pharaotochter, der der Findling überbracht wird, und ihre Begleiterinnen nackt erscheinen, in den Vordergrund und romantisierte den Vorgang durch die Pracht von Stoffen und Requisiten in der Umgebung der Prinzessin und durch das Märchenhafte der landschaftlichen Szenerie in der Art, wie wir es im vorigen Kapitel geschildert haben.

In derselben Phantasierichtung liegen ein paar andere mythologische und biblische Szenen, bei denen er einen Frauenakt zum beherrschenden Element einer Komposition machte. Das kleine Bildchen Diana im Bade (London, Valentiner, W. G. S. 33) zeigt die Göttin am Ufer eines einsamen Waldteiches, auf weißem Linnen sitzend, nur von ihren Hunden umgeben. Während sie mit der einen Hand den linken Fuß berührt, um ihn zu säubern, wendet sie den Kopf zurück, als würde sie durch irgendein Geräusch in der Ferne von ihrer Beschäftigung aufgestört: das biegsame Figürchen aufs engste verwandt mit den Akten auf dem »Aktaeon« und der »Findung Mosis«. Die erotische Naturstimmung wieder besonders betont durch zwei sich begattende Hunde. Die repräsentativsten unter diesen romantisch gefärbten Darstellungen mit einer nackten Frau als Mittelpunkt sind die beiden Gemälde: »Bathseba bei der Toilette« und der »Überfall Susannas durch die beiden Alten«, die, wenn auch erst in den vierziger Jahren vollendet, sich an die eben besprochenen anschließen und um ihrer Eigentümlichkeiten und ihrer Entstehungsgeschichte willen am besten in diesem Zusammenhange vorgeführt werden. Bevor er sie in Angriff nahm, hatte er sich mit Werken seines Lehrers Lastman, in denen dieselben Themen behandelt sind, auseinandergesetzt, aber ein Vergleich mit diesen zeigt, wie neuartig die Problematik war, auf die ihn sein eigenes Bemühen führte.

Die früher in der Sammlung Steengracht befindliche Bathseba bei der Toilette (1643, B. 246) besteht ebenso wie Lastmans Bild gleichen Gegenstandes aus drei Figuren, die auch ähnliche Funktionen haben. Die nackt am Rande eines Teiches in einer Landschaft, umgeben von kostbaren Kleidungsstücken, Stoffen, Kleinodien und Toilettengegenständen, sitzende Bathseba wird von zwei Frauen bedient, von denen die eine ihr Haar kämmt, die andere einen Fuß reinigt [6]) — weiter reichen die rein

äußerlichen Übereinstimmungen nicht, höchstens noch daß beide Male die Beinhaltung der Bathseba verwandt ist und ein Pfau vorkommt. Vergleichen wir die Komposition, so sehen wir, wie Lastman seine Figuren nach einem akademischen Rezept in eine Dreiecksanlage eingeschlossen hat, die sich zu dem Kopf der kämmenden Alten aufgipfelt und wie er innerhalb dieser Gruppierung das Ganze sauber ausgeschliffen hat. Bei Rembrandt geht die Bewegung in barockem Tempo, mehr sprungweise, in jäherem



65. **Bathseba bei der Toilette. B. 246.**

Anlauf und mit unterbrechenden Zäsuren aufwärts. Mit demselben äußeren Apparat und denselben Requisiten hat er durch seine künstlerischen Mittel, durch die Beleuchtung und die farbige Behandlung des Stofflichen der Szene ihre Romantik verliehen. In wirkungsvoller Weise schuf er einen Kontrast zwischen der blumenhaft vegetierenden, im Genuß ihres Leibes inmitten von morgenländischer Pracht schwelgenden Herrin und dem Eifer der in ihre Arbeit vertieften Zofen, der hockenden Alten, die die Fußnägel behandelt, und der den Kamm an das Haar setzenden Mohrin. Über den nackten Körper breitet sich das hellste Licht und bringt diesen zu einem geheimnisvollen Leuchten. Geheimnisvoll ist auch das Gleiten, Schimmern, Schillern und Blitzen, das aus den Stoffen und Gerätschaften aufsteigt. Das Wollüstige des Frauenleibes und das Schwelgerische der Prachtentfaltung wird mit sinnlichen Mitteln zur Anschauung gebracht.

Auf dieser Art von Sinnlichkeit beruht ein wesentlicher Unterschied zu Lastmans verstandesmäßig ausgeklügelter Konstruktion. Die erotische Vision ist in eine exotische Sphäre gerückt und mit einem sinnberückenden romantischen Zauber erfüllt, der auch die landschaftliche Szenerie umfängt. Man wird von der Gesamtstimmung hingenommen, auch wenn man sich bewußt wird, daß in Einzelheiten, wie namentlich in der konstruktiven Wiedergabe des weiblichen Körpers, manches nicht völlig stimmt.

Unter denselben Voraussetzungen ist die Berliner Susanna und die beiden Alten (B. 322; Abb. 66) entstanden, deren Vorgeschichte bis in die Mitte der dreißiger Jahre zurückreicht und deren Entwurf mit Erfindungen jener Zeit in einem engen Zusammenhange steht, wenn das Gemälde auch erst 1647 datiert ist. Wie bei der Bathseba ging die Aufgabe davon aus, einen Frauenakt zum Mittelpunkt einer szenischen Darstellung zu machen. Die Beziehung zu Lastman wird uns hier besonders vor Augen gestellt durch eine Rötelzeichnung Rembrandts im Stil der Mitte der dreißiger Jahre in Berlin (HdG. 45), die eine freie Kopie nach seines Lehrers Gemälde gleichen Gegenstandes (ebenfalls in Berlin) zeigt, aber bei der schließlichen Ausführung entfernt er sich von ihm und von allem Hergebrachten wenn möglich noch weiter als bei der »Bathseba«. Wir haben auch sonst noch Einblick in verschiedene Vorstadien — aber betrachten wir zuerst die Bildfassung, die er als endgiltig herausgab. Susanna ist eben im Begriff, von der ausgeschweiften Stufe des Teichrandes zum Bade niederzusteigen, als sie von einem der Alten überrascht und an dem ihren Leib teilweise noch bedeckenden Tuch, das sie eben abstreifen wollte, ergriffen wird, während der zweite Alte aus dem Hinterhalt die im Gebüsch versteckte, zu der Badestelle führende Treppe hinabeilt. Im übrigen sind ähnliche Wirkungsmittel aufgeboten wie bei der Bathseba: eine reiche Prachtentfaltung in dem Kostümlichen und allem Beiwerk, Aufgehen von Figürlichem, Stillebenhaftem und Landschaftlichem in einer romantischen Exotik. Abweichend ist die Komposition: nicht ein mit der Dreiecksanlage zusammenhängender schräger Bewegungszug, wie er dort unten links bei der hockenden Dienerin einsetzt und emporgeführt wird, sondern die Raumdiagonale, die von dem Kopf der Susanna zu dem Kopf des auf der Treppe stehenden Juden aufsteigt, findet nach unten hin keine Fortsetzung, sondern bricht bei der Susanna plötzlich ab: die ganze linke Bildseite wird nur von dem Wasser des Teiches und dem landschaftlichen Hintergrunde eingenommen. Ursprünglich befand sich hier ein in das Wasser fliehender, stark bewegter Schwan, der später übermalt wurde, aber noch durchschimmert — wie H. Kauffmann zugleich mit anderen Pentimenti entdeckt hat [7]. Das Bild trägt Spuren einer langen Tätigkeit, verschiedener Überarbeitungen und Unstimmigkeiten. Es kam ihm bei der letzten Anlage vornehmlich darauf an, das Vorwärts und Hinab in dem Bewegungszuge der Susanna

und der beiden Alten herauszubringen, und, vermutlich um das Vorstreben des weiblichen Körpers in seiner Freiheit nicht zu beeinträchtigen, entfernte er den Vogel, der ursprünglich wohl als ein Verbindungsglied zwischen Landschaft und Figurengruppe gedacht war. Er ging immer darauf aus,



66. Susanna und die Alten. Berlin.

die Komposition dem Sinne des Vorgangs anzupassen und aus ihm heraus zu entwickeln, auch wenn er sich an geläufige und bereitstehende Schemata anschloß. So hat er sich in der frühen Berliner Zeichnung nach Lastmans Susannabild (Abb. 67) mit dessen Dreiecksanlage auseinandergesetzt, sie aber in seinem Sinne ausgedeutet. Hat Lastman das Schema in der Gruppe der drei einander koordinierten Figuren durch Verbindungslinien besonders betont, so ist er von dieser Konfiguration abgegangen, indem er ihre Bestandteile anders kombinierte. Der neben Susanna stehende Alte streckt seinen Arm über ihren Kopf vor; ihre bei Lastman aufwärts gerichtete Hand ist nicht sichtbar; das Ganze hat sich mehr auf dramatische Bewegung hin zugespitzt. Was ihr rechter Arm eigentlich tut, wird nicht deutlich, da an dieser Stelle verschiedene Strichlagen mit Korrekturen übereinandergelegt sind. Vermutlich hat er das Lastmansche Motiv so abgeändert,

daß die Frau mit beiden Armen ihren Körper schützend deckt. So sehen wir es auf einer ebenfalls der Mitte der dreißiger Jahre angehörenden Federzeichnung desselben Gegenstandes (Berlin, HdG. 44), die mit ihrer gänzlich anderen Stellung der Figuren und einem zu wahrer Wildheit gesteigerten Elan als eine Neuerfindung anzusehen ist, während der hier noch weit über Susannas Kopf vorweisende rechte Arm des einen Alten



67. **Susanna und die Alten. Berlin. HdG. 45.**

an die Kopie nach Lastman erinnert. Dieser Alte greift mit der Linken gierig an ihre Scham, so daß das sinnlich-brutale Element stark betont wird, wozu Rembrandt, wie wir sahen, damals neigte [8]). Im Gegensatz zu Lastman wird auch ein burlesker Charakter bei den beiden Juden herausgearbeitet, den die weiteren Abwandlungen der Szene festhalten. Eine Konzeption mit sitzender Susanna und von solcher Furia ist nicht zur Ausführung gelangt; später tritt das Problem einer stehenden und ins Bad schreitenden Frau in den Mittelpunkt seines Interesses. Die erste Verwirklichung dieses Gedankens finden wir auf dem Haager Bilde von 1637 (B. 193), das von der Gestalt Susannas allein beherrscht ist; nur ganz versteckt im Gebüsch gewahrt man den Kopf des einen Greises, der für die Komposition gar nicht mitspricht und auf den meisten Abbildungen überhaupt nicht sichtbar wird. Sie hat sich eben von dem erhöhten Platz, auf dem sie sich entkleidete und wo ihre kostbaren Gewänder liegen, erhoben, um sich ins Bad zu begeben. Mit dem linken Fuß will sie gerade aus dem Pantoffel schlüpfen, der rechte, schon bloße Fuß steht auf

seinem Pantoffel; die rechte Hand bedeckt mit einem Tuch die Scham, während die linke mit einer Entsetzen ausdrückenden Gebärde gegen die Brust geführt ist; der Kopf wendet sich angstvoll nach vorn dem Beschauer zu. Ein Komplex von Gefühlen soll an dem in sich zusammenfahrenden und Deckung suchenden Körper zur Anschauung gebracht werden: Überraschung, Schrecken, Scham; man kann aber nicht sagen, daß das Gewollte in der höchst komplizierten Haltung sehr überzeugend verwirklicht ist. Der noch halb sitzende Körper klebt an seiner Unterlage und hat etwas Unfreies mit Spuren einer modellmäßigen Pose. Es ist eine Art Zwischenstufe zwischen einer stehenden und sitzenden Figur. An Lastmans Darstellung erinnert nur noch die mit gespreizten Fingern aufwärts gerichtete Hand, die inhaltlich dasselbe ausdrücken soll; vielleicht ist aber auch der stark barock bewegte und phantastisch ausgezierte Steinpfosten, der den Baderaum nach hinten abschließt, in seiner dekorativen Bedeutung eine Reminiszenz an den Sphinxbrunnen, der dort Susanna als Sitzplatz dient. Das Berliner Bild, das den Akt des Überfalls gibt, wieder mit dem unmittelbaren Zudringen beider Juden, steht mit dem Haager insofern in Berührung, als der Frauenakt an den dortigen anknüpft und ihn unter neuen Bedingungen weitergebildet zeigt. Dieser Frauenakt ist als das Hauptstück gedacht, ihm sind die männlichen Figuren subordiniert und er bietet sich in freier Ansicht ohne Überschneidungen dem Auge dar. Der unbestimmten und haltlosen Haager Pose gegenüber macht sich ein bedeutender Fortschritt bemerkbar, der jedenfalls einem eingehenden Modellstudium verdankt wird. Bei verwandter Körperhaltung ist jetzt das Motiv insofern verändert, als ein eben erfolgendes Niedersteigen von der marmornen Teichumrandung in das Wasser, in dem schon der rechte Fuß steht, gegeben wird. Das Moment des Niedersteigens ist das formale Problem, um das es dem Künstler ging und um das er sich auch in anderen Darstellungen, auf die wir noch zu sprechen kommen, bemühte. Der ganze Organismus mit der kräftigen Artikulierung des bewegenden Muskelsystems ist darauf eingestellt. Aber der Gestalt haftet in Haltung und Ausdruck etwas Zwiespältiges und bei dem angenommenen Vorgang nicht Überzeugendes an. Um das Körpergebilde mit der Gesamtkomposition in Beziehung zu setzen, wurde es in das Prinzip der für diese maßgebenden Diagonalenkreuzung eingegliedert: die Hauptdiagonale wird scharf betont durch den Oberkörper; Parallelen dazu der linke Unterschenkel und der Rückenkontur des Angreifers; der linke Oberschenkel weist in die kreuzende, zu dem hinteren Greis emporführende Richtung, während die strenge Vertikale des rechten, tiefergestellten Beines dem Ganzen Standfestigkeit verleiht. Von dem Haager Bilde sind die beiden Armmotive übernommen: das Decken der Scham mit der Rechten und die flach ausgebreitete linke Hand. Sie haben für den von dem Augenblick geforderten Ausdruck des Schreckens ebenso wenig etwas Bezeichnendes und Markan-

tes wie das ziemlich leere und nichtssagende Antlitz. Die Aktfigur will sich nicht recht der angemessenen Situation fügen. Auch der auf Susanna los stürzende Jude zeichnet sich nicht durch Klarheit in Haltung und Handlung aus. Seine Körperstellung ist unmöglich, das linke Bein unsichtbar und durch Übermalungen verschmiert. Der Griff, mit dem die Linke das Tuch von dem Körper wegreißt, hat etwas Lahmes [9]. Undeutlich ist, was die zur Faust geballte und gegen das Kinn geführte rechte Hand mit ausgestrecktem Daumen besagt. Es kann eine Ausdrucksgebärde sein, die das Hinterlistig-Verschlagene und plötzlich zum Angriff Übergehende kennzeichnen soll; es kann aber mit dem rückwärts weisenden Daumen auch eine Aufforderung in das Versteck mitzukommen gemeint sein. Daß Rembrandt selbst bezüglich der Handhaltung geschwankt hat, darüber belehren uns zwei Zeichnungen. Die eine (Berlin, P. von Schwabach), mit zwei Orientalenköpfen, die zweifellos im Zusammenhange mit der Susanna-Erfindung stehen, zeigt neben dem Kinn jedes Kopfes eine geballte Faust, deren Sinn dem ersteren Fall entspräche. Auf einer Studie in ganzer Gestalt zu dem Angreifer (HdG. 986, London, Oppenheimer) läßt die Faust mit ausgestrecktem Daumen Zweifel hinsichtlich der Bedeutung der Geste. Dagegen gibt es eine Kompositionsstudie zu einer Susanna-Darstellung in Amsterdam (HdG. 1167), die, wie ich glaube, sicher später als das Berliner Gemälde entstand, wo der eine Jude mit dem Daumen der linken Hand rückwärts weist im Sinne der Aufforderung zum Stelldichein im Hintergrunde. Auf diesem Entwurf, der wieder beide Juden als unmittelbare Angreifer zeigt, ist ein klarerer psychologischer und szenischer Zusammenhang zwischen den drei Figuren geschaffen: der Akt der Susanna, die mit der einen Hand die Brust, mit der anderen die Scham deckt und den Kopf energisch gegen die Männer, von denen der eine sie an der Schulter packt, zurückwendet, hier wirklich überzeugend in dem zusammenfahrenden Entsetzen. Man hat den Eindruck, als habe Rembrandt Schwächen, die er an der früheren Darstellung erkannte, in einer neuen Fassung verbessern wollen. Solche Schwächen, die wir bei dem Berliner Bilde in der Durchführung der eigentlichen Handlung und dem Mangel ihrer Schlagkraft finden, werden aufgewogen durch die märchenhafte Stimmung und die Pracht des Kolorits. Wie bei anderen aus dem romantischen Bezirke seiner Phantasie hervorgegangenen Erfindungen (Christus und Magdalena, Verstoßung der Hagar, Heimsuchung, Davids Aussöhnung mit Absalom), trachtete er eine heftige Aktion zu vermeiden; er dämpfte deshalb den Furor der geilen Alten — was aber auch im Zusammenhange mit Stiltendenzen der vierziger Jahre steht. Der verschwiegene Teich mit den Lichtsträhnen auf dem gekräuselten Wasser am Fuß eines dicht bewachsenen Hügels, der Ausblick auf den hochgelegenen phantastischen Gebäudekomplex mit dem Zentralbau als beherrschendem Element,

hinweg über eine Gartenlandschaft mit üppiger Vegetation, der Treppenzugang zum Bade mit seiner monumentalen Dekoration und der Fülle kostbarer Stoffe, das alles entführt den Sinn des Nordländers in eine Welt, die nicht die seinige ist, und ruft exotische Vorstellungen von einem Traumlande wach. Alle farbigen Überarbeitungen dienten dazu, diesen beabsichtigten Stimmungseindruck zu fördern. Während die ganze linke landschaftliche Hälfte in dem warmen goldbraunen Ton der vierziger Jahre zusammengefaßt ist, erweckt rechts das üppige Geschlinge von Farben mit dem jähen Aufflammen in dem brennenden Rot des Mantels ein wollüstiges Gefühl. Es ist eine erotische Phantasmagorie, die den romantischen Vorstellungen der dreißiger Jahre entstammte und mit den reiferen farbigen Mitteln der vierziger Jahre zu Ende geführt wurde.

Wie stark Rembrandt das bei der Berliner Susanna angewandte Motiv einer ins Bad steigenden Frau beschäftigte, zeigt sich darin, daß es noch einmal mit geringen Veränderungen auf einem kleinen Bilde des Louvre (B. 324) vorkommt, das man als eine Studie zu jener Susanna ansah, was jedoch aus verschiedenen Gründen nicht zutreffen kann. Bis auf die Armhaltung ist die Körpergestaltung nahezu die gleiche; aber die Arme haben eine andere, den Sinn des Ganzen verändernde Funktion erhalten. Die linke Hand greift in eine Strähne des über die rechte Schulter herabfallenden Haares [10]), die rechte stützt sich auf eine das Wasser abschließende Brüstung. Daß ursprünglich die Rechte auch das Tuch gegen die Scham drücken sollte, wie auf dem Berliner Bilde, läßt sich noch deutlich an einer an der betreffenden Stelle vorgenommenen Korrektur erkennen, während die offenbar später hinzugefügte auf der Brüstung ruhende Hand mit dem übrigen Körper keinen rechten Zusammenhang hat und wie angestückt wirkt. Die skizzenhaft in Flecken angelegte Behandlung des Gesichtes weist das schlecht erhaltene Bild als eine Studie aus. Der Schauplatz ist in einer dunklen Kruste erstickt, aber man erkennt noch so viel, daß es auf ein dunkles Abendrot gestimmt war. Da die beiden Alten fehlen, so gäbe es, wären nicht die Übereinstimmungen mit der Berliner Susanna, keinen Grund dieselbe Benennung zu wählen, man könnte ebensogut und vielleicht eher an eine badende Venus denken [11]). Wenn man aus dem Gebaren der Figur ein Erschrecken hat herauslesen wollen, so vermag ich nichts davon zu bemerken — im Gegenteil durch das Greifen in das Haar und das Aufstützen der rechten Hand hat der Meister mehr etwas Lässiges gegeben. Daß sie keine Vorstudie für die Berliner Susanna gewesen sein kann, ergibt sich mit ziemlicher Sicherheit daraus, daß die Durchbildung des Aktes fortgeschrittener, die Wirklichkeitserfassung und anatomische Modellierung sicherer ist. Man beachte z. B., mit welcher Überzeugungskraft sich der linke Fuß mit

den gekrümmten Zehen von der Stufe abstößt [12]. Der Louvre-Akt darf gewiß als ein den Berliner Akt nach neuen Gesichtspunkten umredigierender Entwurf angesehen werden — ob auch für eine Susanna-Darstellung bestimmt, bleibe dahingestellt. Mit dem Louvre-Bilde in der Haltung eng verwandt ist die kleine Ölstudie in der Sammlung Bonnat in Bayonne (B. 323), die den Oberkörper desselben Modells zeigt und wo auch die eine Hand eine Haarsträhne faßt. In denselben Zusammenhang gehört eine Berliner Kreidezeichnung (HdG. 46): ein weibliches Modell auf einem Schemel sitzend, der entblößte vorgebeugte Oberkörper für eine Aktpose zugerichtet, in der Haltung der Berliner und Pariser Figur ähnlich, der letzteren und dem Bonnat-Bilde aber dadurch besonders verbunden, daß die Linke offenbar nach dem über die Schulter hängenden Haare langt. Das war eine Modellpose, in den vierziger Jahren entstanden, die für die mit der Susanna in Zusammenhang stehenden Aktprobleme verwertet wurde. Aus dem strengen und ernsten Aktstudium vor der Natur entwickelten sich die erotisch-romantischen Phantasmagorien, in denen sich seine dichterische Erfindung auslebte.

Diese Art von Ausgestaltungen, zu denen seine Beschäftigung mit dem weiblichen nackten Körper führte, blieben auf seine frühere Periode beschränkt. Als er in den fünfziger Jahren ein neues tiefgehendes Interesse dem Frauenakt zuwendet, geschieht es unter anderen künstlerischen Voraussetzungen und mit Zielen, die, wie wir sehen werden, durch die Art seines Spätstiles bedingt werden.

Neuntes Kapitel

Porträt und Phantasiebildnis

So sehr das Urteil über Rembrandts Historien und poetische Erfindungen im Laufe der Zeiten geschwankt hat, über seine Bedeutung als Bildnismaler ist man sich immer ziemlich einig gewesen. Selbst ein Roger de Piles, der ganz im Geschmack des ausgehenden Louis XIV dachte und, der herrschenden höfischen Bildauffassung huldigend, aussprach, daß Herren und Damen weniger Ähnlichkeit als Schönheit wünschten, nannte seine Porträts »d'une force, d'une suavité et d'une vérité surprenante« und stellte ihn den größten Meistern auf diesem Gebiete gleich. Und auch Jacob Burckhardt, der so viel an ihm auszusetzen hat, bezeichnet ihn als »einen der ganz großen holländischen Porträtmäler«, läßt das aber im wesentlichen nur für die frühere Zeit gelten. Rembrandt selbst hatte eine eingeborene Neigung für das Bildnis und schon in seiner Leydener Zeit, nach dem Verlassen des Lastmanschen Ateliers für Historienmalerei, einen wesentlichen Teil seiner Kraft darauf verwandt. Das mag einerseits durch die gesellschaftlichen Verhältnisse seiner Heimat bedingt gewesen sein — denn das Porträt war trotz des Ansehens der Historie eins der begehrtesten Kunstobjekte in weiteren Kreisen und stellte in einem Lande, wo kirchliche und fürstliche Aufträge nicht in Betracht kamen, für den, der dem Geschmack des Publikums entsprach, die reichsten Erwerbsmöglichkeiten in Aussicht —, andrerseits entsprang es einem inneren künstlerischen Drange, da er auch ohne Bestellung Bildnisse in großer Zahl schuf und in seiner Spätzeit, als Aufträge fast gänzlich ausblieben, dem Bildnis den größten Teil seiner Zeit widmete. Seine vielen Porträts von sich und seinen Angehörigen legen dafür mit Zeugnis ab. Er sah in der Bildnismalerei ein Hauptstück seiner Bestimmung. Gleich nach seiner Ansiedlung in Amsterdam setzt eine umfangreiche Tätigkeit auf diesem Gebiete ein. Orlers weiß zu berichten, daß seine Art den Amsterdamern ausnehmend gefiel.

Man kann, wie das bereits geschehen ist, zwei Arten von Bildnissen bei ihm scheiden: solche, die er auf Bestellung machte und die als eigentliche Porträts im Sinne der Zeit anzusehen sind, und andere, die er nach eigenem Ermessen, nach Lust und Laune im Anschluß an selbst-

gewählte Modelle und in einer von ihm zugerichteten und erfundenen Kostümierung herstellte. Das letztere darf als etwas seiner individuellen Phantasie Besonderes angesehen werden. Wenn es auch in formaler und malerischer Hinsicht keine grundsätzlichen Verschiedenheiten zwischen den beiden Arten gibt, so sind doch die Aufgabestellungen und die von außen erhobenen Ansprüche und Forderungen jedesmal so andersartig, daß wir uns zu einer gesonderten Behandlung der Kategorien berechtigt glauben. Allerdings gehen die Gruppen öfter ineinander über und bieten vielfach Mischprodukte, da Rembrandt gemäß seiner besonderen Neigung auch bei bestellten Porträts, wo er die Möglichkeit dazu hatte, sich nicht auf die Zeittracht beschränkte, diese mehr oder weniger mit phantastischen Elementen ausstattete und ergänzte oder aber durch ein ad hoc erdachtes Phantasiekostüm ersetzte. Im allgemeinen ist es jedoch möglich, die beiden Kategorien in ihren wesentlichen Zügen, vertreten durch charakteristische Beispiele, herauszuschälen. Wir brauchen nicht zu fürchten, daß unsere Scheidung eine willkürliche ist, da wir sie ja mit Rücksicht auf eine Eigenart der Rembrandtschen Erfindungsart vornehmen und da wir es bei einem Hauptwerke, dem Schützenstück der Nachtwache, zu einem programmatischen Konflikt zwischen eigentlicher Porträtauffassung und Phantasiebildnis — wie wir die zweite Kategorie nennen wollen — kommen sehen. Indem wir seine Kunst nach ihren verschiedenen Aufgaben zu betrachten unternehmen, wollen wir auch die Einzelbildnisse und die Gruppenbildnisse gesondert betrachten. An den Anfang stellen wir die als Porträts im eigentlichen Sinne geschaffenen Werke

Das Porträt wurde nach einer durch die führende italienische Kunsttheorie aufgestellten und weithin verbreiteten Meinung, die eine akademische Geltung erlangte, als eine niedere Kunstgattung angesehen. Vasari, der als ein Kronzeuge für die Auffassung angezogen werden konnte, begründet das damit, daß durch die Aufgabe gefordert werde, die ideale Form der Ähnlichkeit zu opfern, denn, sagt er in der Vita des Puligo, »wer ein Bildnis malt, muß es ohne das zu achten, was eine vollkommene Figur verlangt, demjenigen ähnlich machen, für den es gemalt ist«. Seine eigenen Porträts nennt er eine widerwärtige Sache (cosa tediosa) und sagt, daß er sich immer gegen solche Aufträge gesträubt habe. Aber in Theorie und Praxis gehen häufig die Wege auseinander. In den Niederlanden war das Porträt, obwohl die durch Karel van Mander vertretene akademische Theorie ganz auf dem Boden der Italiener stand und es entsprechend geringschätzig behandelte, mehr als jenem lieb war, erwünscht und verbreitet. Er sagt einmal: »Das Porträtieren nach der Natur ist diejenige Art der Arbeit, die in unseren Ländern für junge und auch ältere Männer am meisten vorkommt«, und, indem er seinen Landsleuten vorwirft, daß sie dieser untergeord-

neten Gattung zuliebe die Historie und die freie Komposition vernachlässigten, bezeichnet er das Bildnis als einen Seitenweg der Kunst. Keineswegs vermochte jedoch solch eine akademische Auffassung sich durchzusetzen — am wenigsten in Holland. Als hier im 17. Jahrhundert nach dem Unabhängigkeitskriege der Wohlstand zunahm und sich auch auf niedere Kreise ausdehnte, erlangte das Porträt eine Verbreitung und Popularität wie vielleicht in keinem anderen Lande. Bezeichnend dafür ist auch, daß Frauen fast ebenso häufig wie Männer dargestellt wurden — was z. B. in dem Italien des 17. Jahrhunderts nicht der Fall ist. Da die als Besteller in Betracht kommende Klasse vorwiegend der bürgerlichen Schicht angehörte, so wurde dadurch bis zu einem gewissen Grade der Charakter der Aufgabe bestimmt, mochte teilweise auch in solchen Kreisen die Neigung bestehen, sich beim Konterfei ins Aristokratische hinaufsteigern zu lassen. Eine der ersten Forderungen, die man von dieser Seite zu stellen pflegt, ist Ähnlichkeit, eine im Vergleiche mit der Wirklichkeit möglichst verifizierbare Ähnlichkeit, die sich nicht nur auf das Äußere von Gesicht und Statur, sondern auch auf Tracht und Schmuck erstrecken soll.

Das Problem der Ähnlichkeit ist für die Porträtdarstellung von prinzipieller Bedeutung; es hat nicht immer eine einheitliche Beurteilung erfahren. Wie wir sehen, ist Vasari im Sinne seiner Zeit und namentlich der von Michelangelo propagierten Anschauung zu einer Herabsetzung des Porträts hauptsächlich dadurch veranlaßt worden, daß es durch den Zwang der Ähnlichkeit dazu führe, die ideale Form zu vernachlässigen. Daß Ähnlichkeit in der künstlerischen Porträtaufgabe als solcher begründet liegt, darf als unbestreitbar gelten, wenn auch in unseren Tagen Einwendungen dagegen gemacht worden sind. Ist sie nicht vorhanden, so ist das Ergebnis eben kein Porträt. Es kann nur die Art und der Grad von Ähnlichkeit in Betracht kommen. Daß bei einem Kunstwerke nicht eine photographische Ähnlichkeit in Frage steht, bedarf keiner Erwähnung. Rodin hat einmal in seinen von Gsell veröffentlichten Gesprächen, indem er jene ablehnt, dem Porträtisten die Aufgabe vorgeschrieben: »Er muß die geistige Ähnlichkeit zum Ausdruck bringen können, darauf kommt es einzig und allein an. Der Bildhauer oder der Maler muß hinter der Ähnlichkeit der Maske die der Seele suchen. Kurz, alle Züge müssen »ausdrucksvoll« sein, d. h., sie müssen helfen, seelisches Leben anschaulich zu machen«. Gerade das aber wird von den wenigsten Laien verstanden und ist infolgedessen am meisten der Verkennung ausgesetzt. Was diese in erster Linie von dem Bildnis verlangen — einst wie jetzt — ist eine veristische Naturtreue, das was man »treffen« nennt. Wie man dafür sogar jeden künstlerischen Wert zu opfern bereit war, dafür besitzen wir ein interessantes Zeugnis, zwar nicht aus Holland, aber von einem bekannten deutschen

Mäzen und Sammler, Hans Fugger in Augsburg, der in einem Briefe an den Vertreter seines Handelshauses in Venedig vom 21. Dezember 1580 sich die Empfehlung eines Porträtisten ausbittet und dazu bemerkt: »Ich het gern ein guten Conterfetter, ob er schon sonst mit malen nit kunstreich, wann er nur mit Conterfettung ain maister wer [1])«. Also er brauche nur gut zu treffen, wenn er auch sonst nicht künstlerisch malen kann. Treten solche Ansprüche — und noch dazu von hochgestellter Seite — an die Kunst heran, Ansprüche photographischer Art, so vermag man zu begreifen, wie die Theorie, die sich immer für die Würde und Idealität der hohen Kunst einsetzte, dazu kam, sich der Porträtaufgabe gegenüber auf einen ablehnenden Standpunkt zu stellen.

Aber es ist auch nicht die Ähnlichkeit allein und an sich, die von Auftraggebern gefordert wird, sie verbinden damit je nach ihrer Stellung und Veranlagung noch andere Wünsche. So hörten wir schon oben von Roger de Piles, wie die Herren und Damen seiner Gesellschaftskreise möglichst »schön« dargestellt sein wollten. Zum mindesten vorteilhaft auszusehen ist ein begreifliches Verlangen jedes Porträtierten. Eitelkeit ist häufig nicht zuletzt ein Beweggrund für einen Bildnisauftrag. Der Maler ist bis zu einem gewissen Grade abhängig von der sozialen Umwelt, für die und in der er schafft. Je nach seiner Begabung und künstlerischen Potenz ist sein Werk ein Produkt des Ausgleiches zwischen Herkommen, Gewohnheit, Konvention und zwischen individueller Freiheit in verschiedener Dosierung. Die allgemeine naturalistische Zeitströmung seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts begünstigte die Porträtdarstellung trotz aller theoretischen Einwendungen und förderte mit der Wirklichkeitstreue auch die Verinnerlichung und Beseelung, wie bereits im ersten Kapitel ausgeführt wurde (S. 80 ff.). Namentlich in Holland war man durch den Aufschwung der neuen nationalen Malerei an eine äußerst lebenswahre Wiedergabe gewöhnt. Als Rembrandt in Amsterdam auftrat, hatte er mit einer Schar tüchtiger Porträtmaler zu konkurrieren, die ihr Publikum an bestimmte Ansprüche gewöhnt hatten. Sein großer Erfolg zeigt, daß das was er damals bot, von der Gunst seiner Landsleute getragen wurde, die sich ihm später, als er zu einer anderen ganz aus seinem Inneren geborenen Problematik überging, versagte.

Um in der damaligen Porträtkunst Allgemeines und Konventionelles von dem Besonderen und Persönlichen unterscheiden zu können, muß man sich zunächst darüber klar werden, durch welche Merkmale und Gepflogenheiten einer Gestalt für das allgemeine Bewußtsein ein spezifisch porträthafter Charakter verliehen wurde. Dazu gehört vor allem, daß sie sich dem Beschauer zuwendet und mit ihm Fühlung zu nehmen sucht. Das reine Profil kam dabei nicht in Betracht, und Rembrandt verwendet es auch nur gelegentlich, wo er sich

das Modell selbst wählen und nach eigenem Belieben schalten konnte, wie bei dem berühmten Kasseler Bildnis der Saskia. Auch auf Gruppenporträts, wo innerhalb des Bildes durch eine Handlung oder irgendwelche Tätigkeiten ein äußerer materieller oder innerer psychischer Zusammenhang hergestellt ist, müssen sich einzelne Figuren ostentativ dem Beschauer zuwenden und dadurch das porträtmäßige Wesen der Gruppe bekunden. Dazu kam das Repräsentative in Haltung und Tracht, das man vom Bildnis verlangte, und die Gewohnheit gewisser stereotyper Gebärden (Beteuerungsgestus, Redegestus). Rembrandt paßte sich dem hergebrachten Geschmack und der Mode zunächst an und befriedigte die Wünsche des Publikums im höchsten Maße. Er exzellierte darin, das Kostümliche in sorgfältiger und bestechender Weise durchzuarbeiten und auszuzieren. Alles Stoffliche, Spitzen, Rüschen, Stickereien, Pelze, werden in ihrer Oberflächenwirkung mit einer ins einzelne gehenden Sorgfalt zur Geltung gebracht. Die Kleidung, gewertet als ein gesellschaftliches Ausdruckselement, hat öfter ganz unabhängig von dem Wesen ihres Trägers eine eigene stillebenhafte Existenz. Wodurch sich Rembrandt gleich bei allem Herkömmlichen und Konventionellen vor seinen Amsterdamer Kollegen hervortat, war die Art der geistigen Belebung und die malerische Behandlung. Dadurch unterscheidet er sich von der Masse der anderen, deren Bildnisse im großen und ganzen ziemlich gleichartig wirken. Durch die physiognomischen Studien, die er in Leyden betrieben, hatte er sich in eigenartiger und selbständiger Weise für die Porträtaufgabe vorbereitet und in die verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten eingelebt. Nichtsdestoweniger gibt es unter seinen Werken dieser Jahre eine beträchtliche Anzahl, die in bezug auf das Seelische wenig ergiebig sind, namentlich wenn man den Wertmaßstab, den er selbst in seiner Spätzeit aufstellte, anlegen will. Unberechtigt ist es jedoch, um deswillen, wie das heute zuweilen geschieht, die ganze Porträtkunst der Frühzeit als äußerlich anzusehen, wenn gewiß etliches auch diese Bezeichnung verdient; man hat sie nach den in dieser Entwicklungsstufe begründeten und für sie geltenden Voraussetzungen und Möglichkeiten einzuschätzen. Daß manches durch geschäftliche Rücksichten und den Anschauungskreis des Bestellers bestimmt war, leuchtet ohne weiteres ein, aber anderes, wo der Künstler ganz mit Herz und Seele dabei war, steht in bezug auf geistige Konzentration auf großer Höhe. Wie stark das Urteil darüber im Zeitenwechsel schwankte, erhellt daraus, daß bis vor kurzem, ehe man zu dem Spätstil ein richtiges Verhältnis gewann, jene Werke am höchsten in der Gunst und im Preise standen, und auch Jacob Burckhardt gab ja den früheren Bildnissen den Vorzug vor den späteren.

Im Vergleich mit den ersten Leydener Porträts tritt in der Amsterdamer Zeit ein bemerkenswerter Wandel ein. Haben jene etwas Welt-



abgewandtes, teilweise Trübes nnd Mürrisches, so vollzieht sich dann eine Befreiung von dem Schwerlebigen, Gedrückten, Provinziellen, das in der früheren Auffassung steckt. Auch an den Selbstbildnissen macht sich diese Veränderung, auf die wir schon früher hinwiesen, bemerkbar, indem sie teilweise eine repräsentative Haltung einnehmen, was mit dem Gefühl gesellschaftlicher Gehobenheit in der neuen einflußreichen Stellung zusammengeht. Indem Rembrandt seine eigenartigen koloristischen Mittel mit den Ansprüchen des Publikums in Einklang zu bringen sucht, werden ihm die großen Erfolge, deren er sich zu erfreuen hat, beschert.

Das Helldunkel verwendet er bei den bestellten Porträts nur in beschränktem und bescheidenem Maße; es dient mit zu einer plastischen Modellierung, während er sich alles Übertriebenen dabei enthält. Gewaltsamkeiten und Ausschweifungen, die bei anderen Gelegenheiten — auch bei Phantasiebildnissen — zutage treten, hat er bei den eigentlichen Porträts vermieden und seine Darstellungsmittel im Hinblick auf die entsprechende Aufgabe gezähmt.

In bezug auf Format und Anordnung gibt es mannigfache Abwechslung. In allen Arten von Porträtformen, die mehr oder weniger gebräuchlich waren, hat er sich versucht. Wir finden Brustbilder in eckiger und ovaler Umrahmung, Knie- und Hüftstücke, ganze Figuren, die Menschen in sitzender oder stehender Haltung. Bei Porträts von Ehepaaren hat er, wie das üblich war, Mann und Frau zu Gegenstücken gemacht, nur ausnahmsweise beide in einer Darstellung vereinigt und so ein Gruppenbildnis geschaffen. Am häufigsten verwendet er für das repräsentative Porträt Knie- oder Hüftstück, wie das dem Brauche entsprach. Vielfach wechselt er ab in der Behandlung der Umgebung der Gestalt. Bald stellt er sie vor einen neutralen Grund, der fast ausschließlich dunkel ist, bald in einen bestimmt gekennzeichneten Raum, wobei gelegentlich ein genrehaftes Element hinzutritt, oder vor eine rein dekorativ behandelte Architektur. Daß er damals in bezug auf Ähnlichkeit seinen Auftraggebern Genüge tat, darf man nach der Inanspruchnahme ohne weiteres voraussetzen. Menschen der Nachwelt können auf eine Ähnlichkeit nur schließen vermöge einer gewissen Divinationsgabe, die sie instand setzt zu erschauen, ob der Künstler das Wesen eines Menschen erfaßt hat. Wenn er bewirkt, daß wir uns so in dasselbe einfühlen, daß es uns als eine Individualität von geschlossener und charakteristischer Eigenart erscheint, so werden wir davon überzeugt und sehen das Gebilde, in dem er das was er an der Persönlichkeit als beachtenswert und maßgebend erfaßte, verkörpert hat, als gelungen an. In diesem Sinne vermögen wir eine Entscheidung zu treffen und zu ermessen, ob ein Bildnis suggestiv-ausdrucksvoll oder ob es flau und wesenlos wirkt. Für Rembrandt war das Problem der Ähnlichkeit in seinen früheren und in seinen späteren Jahren ein ver-



schiedenes. Indem er das spezifisch Veristische, das dem Publikum immer besonders zusagt, zugunsten anderer Ausdruckselemente aufgab, ging es mit seiner Beliebtheit als Porträtist zurück. Die späteren Werke sind es denn auch jedenfalls, an die Sandrart denkt, wenn er von Govaert Flinck sagt, daß er in der Manier viel Rembrandt folgte, aber »in Gleichheit und Annehmlichkeit der Contrafäten glücklicher geschätzt« werde.

Wir wollen nun dazu übergehen, an einigen Beispielen die frühere Porträtkunst zu illustrieren und von seiner Vielseitigkeit der Auffassung einen Begriff zu geben



68. W. Burggraeff. Dresden.

Auf zwei als Gegenstücke geschaffenen ovalen Brustbildern vom Jahre 1633 treten uns der Rotterdamer Bäckermeister und Kornhändler Willem Burggraeff (Dresden, B. 96) und seine Ehehälfte, Margarete van Bilderbeecq (Frankfurt, B. 97) entgegen. Der Mann in seinem Sonntagsstaat mit einem Spitzenkragen, der wohl ein Prunkstück seines Kleiderschrankes bildete, das lockige Haar sorgfältig frisiert, der gepflegte Schnurrbart aufgewirbelt, über dem Doppelkinn ein Henriquatre, mit einem wohlgefälligen Schmunzeln auf dem faden Gesicht, das eine rechte Sonntagslaune widerspiegelt, in der er sich offenbar sehr einnehmend vorkommt. Auch die robuste Frau mit Spitzenhaube und Mühlsteinkragen, gleichfalls mit einem Doppelkinn begabt, hat sich zu einem Lächeln gezwungen, um sich möglichst liebenswürdig zu zeigen und blickt mit weit geöffneten Augen starr auf den Beschauer. Beides Typen eines »deftigen« Bürgertums, das sich hier in Positur setzt. Mit minutiöser Sorgfalt sind alle Einzelheiten durchgeführt, auf Nahsicht berechnet, jedes Härchen, jede Masche der Spitzen nachgezogen. Die Art der bildmäßigen Stilisierung und die blitzblanke Sauberkeit der Anlage ist gleichsam ein Korrelat zu dem gesellschaftlichen Wesen der Dargestellten und steht in scharfem Gegensatze zu den rauhen und düsteren Studienköpfen der Leydener Zeit.

Das Gesagte darf für eine Kategorie von Bildern als typisch gelten. Am häufigsten verwendet er jedoch größere Ausschnitte, bei

denen er auch die Hände einbezieht, die auf den Leydener Bildnissen fast immer fehlten. Jeder Porträtmaler kennt die Schwierigkeiten, die sich für eine Unterbringung von Händen innerhalb der Komposition bieten — sowohl in bezug auf den Gestus, als auf das Farbenensemble, indem dabei die Fleischtöne an verschiedenen Stellen des Bildes miteinander und mit den umgebenden Partien in Einklang zu bringen sind. Rembrandt hat den Händen bald eine nichtssagende oder, anders ausgedrückt, neutrale Haltung gegeben, oder aber sie führen eine bestimmte Bewegung aus, die irgendein Tun repräsentiert oder eine symbolische Bedeutung hat.



69. Junge Frau. Wien, Akademie.

Ein für die ersten dreißiger Jahre bezeichnendes weibliches Porträt ist die sitzende junge Frau in der Wiener Akademie (1632, B. 75), wo die Arme auf der Stuhllehne aufliegen, die linke Hand die Endung der Lehne umfaßt, während die rechte auf den Schoß fällt. Obwohl sie eine ruhige Haltung einnimmt mit ernstem Gesichtsausdruck, ist doch durch die Schrägstellung des Körpers, die Verschiebung der Gliedmaßen, die Schwünge und Wellungen an den Kleidungsstücken eine künstliche und künstlerische Bewegtheit in Kontur und Binnenzeichnung erzeugt, worin sich eine bestimmte dekorative Absicht verwirklicht, die mit der barocken Tendenz dieser Jahre in Zusammenhang steht.

Während bei den passiveren Frauen die Haltung der Hände gewöhnlich neutral ist unter Vermeidung starker Gesten, bevorzugt er bei den Männerporträts ein mehr oder weniger lebhaftes und ausdrucksvolles Gebärdenspiel in mannigfachen Abwandlungen.

Bei sitzenden und stehenden männlichen Figuren — nur ganz

ausnahmsweise bei weiblichen — verwendet er gelegentlich eine althergebrachte konventionelle Gebärde: die vor die Brust gelegte Hand, ein je nach der Situation ausdeutbares Symbol für Beteuerung, Hingabe, Devotion, was sich von einer bloßen wenig besagenden Geste bis zu einem starken Ausdruckswert steigern läßt. So scheint der in einfacher Straßenkleidung auftretende Maerten Looten (1632, London, Holford, B. 72), dessen Linke einen geöffneten Brief hält, mit der vor die Brust geführten Rechten irgendetwas, das mit dem Inhalt des Schriftstückes in Zusammenhang steht, einer außerhalb des Bildes zu denkenden Person gegenüber zu beteuern, an die sich auch das Antlitz mit dem wie zum Sprechen geöffneten Mund und den suchenden weichen Augen wendet. Indessen interpretieren wir das vielleicht nur hinein, und die Hand hat lediglich aus kompositionellen und dekorativen Gründen diese Lage erhalten — jedenfalls aber zeigt die ganze Haltung für uns etwas Unbestimmtes und Unscharfes, wozu die verschiedene Betätigung der beiden Hände beiträgt, die in dieser Zeit bei ihm häufiger vorkommt. Das hellste Licht ruht auf dem weißen Kragen — wie es überhaupt seine Gewohnheit ist, das Lichtzentrum nicht in den Kopf, sondern auf ein Gewandstück zu verlegen.

Der Beteuerungsgestus, der in den Niederlanden in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts als Pathosgebärde von Italien übernommen und eingebürgert wurde und der, wie Julius Lange richtig bemerkte, die Betonung eines besonderen Ichgefühls voraussetzt [2]), ist von Rembrandt — in Porträts ebenso wie in Historien — mit verschiedenen Modifikationen benutzt worden. Als reine Pose, ohne jede Motivierung und ohne tiefere Bedeutung, erscheint er bei dem Kniestück des Herrn aus der Familie Beresteyn (1632, New York, Havemeyer, B. 82), dessen linke bekleidete Hand den Handschuh der rechten hält; der Mann ebenso wie das Gegenstück der Ehefrau in einer steifen offiziellen Haltung à la mode gegeben. Einen allgemein verständlichen, psychologisch begründeten Sinn erhält der Gestus in einer religiösen Sphäre, wo er, mit einem besonderen Akzent versehen, sich ohne weiteres als Zeichen von Devotion und Hingabe ausweist. Mit einer solchen Bedeutung wurde er in den Niederlanden gern auf Bildnisse von Geistlichen und Predigern übertragen und neben dem Redegestus angewandt, wie wir das auch bei Rembrandt finden. Auf dem Porträt des Remonstrantenpredigers Johann Uyttenbogaert (B. 562), den er im Jahre 1633 als sechsundsiebzigjährigen Greis, in einem Armstuhl sitzend, ein Käppchen auf dem Kopf, malte, hat er die Hand vor der Brust zum Sinnbild einer kraftvollen Devotion gemacht und im Einklang mit dem versonnenen Ausdruck der Augen dazu benutzt, das Wesen und die religiöse Gestimmtheit des Mannes zu kennzeichnen. Weist das auf dem Tisch aufgeschlagene Buch auf den gelehrten theologischen Beruf, so geben der daneben liegende Hut und

die Handschuhe in der Rechten dem Prediger einen offiziell gesellschaftlichen Anstrich. Hier wie bei anderen Stücken dieser Jahre kommt es zu Konflikten zwischen äußerer Repräsentation und innerem Gefühl, was für die Wirkung etwas Uneinheitliches und Zwiespältiges mit sich bringt. Das Porträt eines anderen Pfarrers, Eleazar Swalmius (1637, Antwerpen, B. 226), ist ganz auf das Repräsentative eingestellt, ohne Betonung eines subjektiven religiösen Gefühls, und hier hat Rembrandt den Redegestus angewandt. Im Predigerornat mit Käppchen, in ruhiger Zurückhaltung auf einem Armstuhl sitzend, wendet er sich mit der gesetzten Gebärde der Rechten nach außen, als wollte er dorthin Trost und Zuspruch erteilen; links hinter ihm ein Tisch mit Büchern.



70. Eleazar Swalmius. Antwerpen.

Wir haben mit den beiden letzten Bildern die Klasse der Berufsporträts berührt, wo durch eine bestimmte Haltung, Geste, Handlung der Beruf des Dargestellten angedeutet werden soll, wie das schon lange in der europäischen Porträtkunst bei gewissen Gelegenheiten üblich war. In Holland, wo man immer zum Genre neigte, gab das leicht Anlaß zu einer mehr oder weniger genrehaften Behandlung, zu der auch Rembrandt — allerdings nur selten — gegriffen hat. Er wandte in der früheren Zeit, als er noch nicht über die ganze Kraft seelischen Ausdrucks verfügte, äußere Charakterisierungsmittel an, die dem Porträt sein Gepräge gaben. Der unbekannte Herr auf dem Petersburger Bilde (1631, B. 50), der beschäftigt ist, auf einem Blatte, das auf einem aufgeschlagenen Buche liegt, zu schreiben, gibt sich damit als Studierter, Gelehrter oder Beamter aus. Er hat mit ruhender Feder eben im Schreiben innegehalten, und das motiviert den nach vorn zu dem Beschauer gewandten Kopf mit dem geöffneten Mund, durch dessen Haltung das Porträt als ein solches gekennzeichnet

wird. Eine ausgesprochen genrehafte Fassung verlieh er dem Schreib- und Rechenmeister Coppenol (Kassel, B. 74), der eben dabei ist, sich eine Feder zu spitzen. Das Zwiespältige, das wir bei Bildnissen der Frühzeit öfter beobachten, macht sich darin bemerkbar, daß sich die Aufmerksamkeit des Dargestellten nicht auf die Handlung, die er mit seinen Händen vornimmt, konzentriert, sondern daß der Kopf unabhängig von dieser Manipulation mit festem Blick aus dem Bilde heraus gerichtet ist, wieder um das Porträthafte als Gattungscharakter zu betonen. Daß die Figur in einem real gefaßten Innenraum zu denken ist, wird hier wie bei anderen Werken durch den neben ihr befindlichen Tisch zum Bewußtsein gebracht, während der Raum im übrigen neutral gehalten und in seiner Auswirkung nur durch den Eindruck von Licht und Atmosphäre veranschaulicht wird. Als Begleitmotiv gehört ein Tischausschnitt von mehr oder weniger großem Umfang, in wechselnder Stellung und mit verschiedenen Gegenständen besetzt, zu den beliebtesten Requisiten sowohl bei männlichen wie bei weiblichen Porträts, bei den letzteren weniger häufig. Durch eine solche realistische Raumcharakterisierung sieht man den Dargestellten in ein bestimmtes Milieu versetzt, und der Eindruck erhält dadurch eine gewisse Art von Intimität — wenn auch andererseits der Tisch, ein immer wiederkehrendes Beiwerk, als künstlerisches Element dazu mitwirkt, den Bildraum aufzuteilen und auszubalanzieren.

Daneben gibt es eine mehr allgemeine, repräsentative und dekorative Bezeichnung der Lokalität, die auch schon längst eingeführt war: die architektonische Kulisse mit oder ohne eine Draperie. Das Motiv, einer Porträtfigur eine monumentale antikische Steinarchitektur als Folie zu geben, ist in Italien aufgekommen und hängt mit den heroisierenden und dekorativen Tendenzen der Renaissance zusammen. Durch das Architektonische sollte Würde und Ansehen der menschlichen Gestalt erhöht und diese in einem gewissen Sinne monumentalisiert werden. Indem das Bauliche und das Figürliche in eine rhythmische Beziehung gebracht werden, erhält die Darstellung eine bestimmte dekorative Stilisierung. Mit der romanistischen Strömung ist das Motiv in den Niederlanden eingeführt worden und hat sich hier eingebürgert. Der Barock hat es übernommen und weiter ausgebildet. Besonders gern haben es die mit der südlichen Kunst in engerer Fühlung stehenden Flamen verwandt, allen voran van Dyck. Auch Rembrandt hat sich dieses Porträtarrangement, das wir als das klassische bezeichnen wollen, durch das eine besondere Art von Repräsentation zum Ausdruck gebracht wird, zu eigen gemacht.

Das frühste Beispiel, das wir dafür besitzen, ist der Jan Hermansz. Krul, ein Dichter und Schmied, den er im Jahre 1633 als einunddreißigjährigen malte (Kassel, B. 98). Er steht, bis fast zu den Knieen sichtbar,



im schwarzen Straßenanzug mit breitem Krämpenhut und Duttenkragen; den über die linke Schulter geschlagenen Mantel hält auf dieser Seite die behandschuhte Hand, die zugleich den zweiten Handschuh trägt, zusammen. Den Hintergrund bildet eine in ihren Einzelheiten verschwimmende Architekturkulisse, in der auf der rechten Seite ein schräg gestellter, perspektivisch verkürzter Bogen der Tiefe zu ins Freie führt. Vor dem den Bogen tragenden Pfeiler wölbt sich der linke Arm mit dem Mantelbausch aus. Und diese Kurvatur, ebenso wie die ganze in sich schwingende Linienbewegung des Körpers ist bestimmt, mit den geraden und gekrümmten Linien des Bauwerks zusammengesehen, eins auf das andere bezogen und als dekorativer Gesamtorganismus aufgefaßt zu werden. Die Haltung der Figur hat etwas Statiöses und Imponierendes, das durch die Baukulisse eine Steigerung empfängt. In der Anordnung bewegt sich der Künstler hier ganz im Fahrwasser der internationalen Porträtkunst, und man darf sein Eigenstes nur in der Art des malerischen Vortrags suchen.



71. Der Dichter Krul. Kassel.

Mit einer ebenso repräsentativen Absicht ist ein sitzender Mann entworfen auf einer 1634 datierten Zeichnung, die zu den ganz wenigen als Selbstzweck geschaffenen Porträtzeichnungen gehört (London, Holford, HdG. 1063). Auf eine solche Bestimmung weist die bis ins letzte sorgfältige Durchführung, die ungewöhnliche Aufmachung und Materialverwendung, eine Verbindung von Kreide, Rötel und Tusche auf Pergament. Mit einem ähnlich wie bei Krul umgelegten Mantel, die Rechte auf die Armlehne gestützt, in der Linken den Hut tragend, verhält sich der Herr durchaus elegant-reserviert und offiziell, eingefaßt und gehoben durch die strenge architektonische Umrahmung.

Wir können nun beobachten, wie das Gesellschaftlich-Gepflegte

und Repräsentative Hand in Hand mit der klassischen Tendenz in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre Fortschritte macht, wie diese Tendenz neben einer spezifisch barock-bewegten Gestaltungsweise, die am ungebundensten in gewissen Phantasiebildnissen hervortritt, einhergeht und durch Anregungen bestimmter Art eine festere Ausprägung erhält. Solche Anregungen, die von italienischen Kunstwerken ausgingen, lassen sich an nachweisbaren Symptomen aufzeigen.

Als auf einer Amsterdamer Auktion im Jahre 1639 Raffaels Bildnis des Baldassare Castiglione zur Versteigerung kam, hat Rembrandt davon eine Skizze genommen, die uns in der mit ein paar wuchtigen Strichen hingesetzten Albertina-Zeichnung (HdG. 1430) erhalten ist. Ähnlich wie sich Nachwirkungen der Studien nach Leonardos Abendmahl in einzelnen Werken verfolgen lassen, so vermögen wir Reflexe jener Berührung mit Raffael in gewissen Bildnissen wahrzunehmen, namentlich in zwei Selbstporträts, die wir deshalb in diesem Zusammenhang behandeln wollen. Das ist nun nicht so zu verstehen, als ob ein Kausalitätsverhältnis zwischen dem Kopieren des Raffael und einer bestimmten neuen Porträtgestaltung konstruiert werden sollte, als ob er durch den Anblick des italienischen Bildes aus einer Bahn geworfen worden wäre, um dann in eine andere Richtung einzulenken. Es wurde dadurch nur eine bei ihm schon durch immanente Kräfte gelenkte Entwicklungstendenz weitergeleitet und geklärt. Daß von einem einzelnen Werke auf einen Künstler, der im Augenblick gerade für seine besonderen Eigenschaften empfänglich ist, eine nachhaltige Wirkung ausgehen und ein zündender Funke überspringen kann, dafür gibt es genügend Beispiele in der Kunstgeschichte. Was der Castiglione Rembrandt zu sagen hatte, das konnte er ebenso gut anderen Bildnissen mit ähnlicher Tendenz entnehmen, sei es italienischen, sei es den von ihnen abhängigen niederländischen. So hat man auch schon auf den bald Giorgione, bald Tizian zugeschriebenen sogenannten Ariost (London), der sich damals in Holland befand, als Anregungsfaktor verwiesen, womit man zugleich das Auftreten eines gewissen Giorgionesken Sentimentes in einigen Köpfen dieser Zeit rational erklärbar machen zu können meinte. Aber solch ein Einhaken in einzelne Fälle von Beeinflussungen ist von geringerem Belange gegenüber der Erkenntnis des Gesamtphänomens einer klassischen Tendenz, das in Rembrandts damaliger



72. Castiglione. Albertina.

Entwicklung sichtbar wird. Der einzelne Fall, wo er faßbar ist, soll nur dazu dienen, das Phänomen als solches zu beleuchten.

Betrachten wir zunächst das Verhältnis seiner Castiglione-Skizze zu Raffaels Gemälde, so hat er wie gewöhnlich, wenn er nach einem fremden Vorbild arbeitete, in der Zeichnung gleich eine Umstilisierung auf bestimmte Wirkungsabsichten hin vorgenommen. Herausgeholt sind besonders Helligkeiten und Dunkelheiten in einem übertriebenen Kontrast; das Barett sitzt schiefer auf dem mehr in dreiviertel Profil gestellten Kopfe; die Haltung hat etwas Energischeres, Herausforderndes bekommen. Davon herrührende Anregungen haben sich in den zwei in bestimmten Punkten von einander abweichenden Selbstbildnissen ausgewirkt. Auf der Radierung von 1639 (b. 21) ist die in der Castiglione-Zeichnung fixierte Haltung im großen und ganzen übernommen. Hinzugefügt ist eine Brüstung, auf welcher der linke Arm breit ruht; ein Motiv, das von dem eben erwähnten »Ariost« und von anderen venezianischen Bildnissen her bekannt ist. In dem kühn geschwungenen Barett, in dem aufgewirbelten Lockenhaar, in dem Geschlinge der Falten und Ausbuchtungen des Mantels lebt jener für die barocke Stiltendenz der dreißiger Jahre bezeichnende Bewegungsreichtum. Als korrespondierender Ausdruck macht sich eine in dem phantastischen Aufputz sich gefallende Flottheit und übermütige Keckheit bemerkbar. Die gehaltene Renaissancekomposition ist unter Bewahrung einiger Grundlinien in ein bewegtes barockes Formgebilde umgesetzt. Demgegenüber ist auf dem 1640 datierten Londoner Gemälde (Abb. 5), das den Künstler in ähnlicher Stellung mit dem Arm auf der Steinbrüstung gibt, alles ruhiger und entspannter; der Formzusammenhang nähert sich in harmonischer Geschlossenheit und Linienführung mehr dem Raffaelischen Ideal. Der Ausdruck des Gesichtes hat etwas Abgeklärtes und zeigt einen milden, leicht schwärmerischen Zug, wirkt aber auch ziemlich leer und gar zu sehr auf den bel homme abgestellt. In dem auf Braun und Gold gestimmten Kolorit, das jeder kräftigen Lokalfarbe entbehrt, tritt dasselbe harmonisierende Wollen wie in der Formgebung zu Tage.



73. Selbstbildnis. b. 21.

Um dieses Gemälde, das für das was wir die klassische Tendenz nennen, eine besonders klare und reine Formulierung gibt und gewissermaßen ein Vorspiel für den getragenen Stil der vierziger Jahre bildet, gruppieren sich andere Werke, bei denen sich ähnliche Eigenschaften mehr oder weniger ausgeprägt beobachten lassen. Besonders verwandt mit ihm in Haltung und Stimmung erscheint das Brüsseler Bildnis eines Herren (1641, B. 283), der den rechten Arm mit der die Handschuhe haltenden Hand ähnlich wie der Künstler in jenem Selbstporträt auf eine Brüstung lehnt, auf die er auch die flache linke Hand gelegt hat: ein Abbild vornehmer Distinktion. Die Brüstung bildet ein Stück einer fensterartigen Umrahmung, die mit der steinernen Mauerarchitektur des Hintergrundes in einer dekorativen Beziehung steht, aber die Öffnung stellt nicht ein wirkliches Fenster vor und ist nicht in der Weise realistisch wie die Zimmerinterieurs zu verstehen, sondern hat als Rahmungsmotiv eine zur Bindung des Formgefüges dienende monumentale Bestimmung. Mit den geraden und gebogenen tektonischen Teilen sind der geschwungene Hut und die übrigen Kurvaturen der Figur in feinster Weise ausgewogen. Der versonnene, verträumte, umsponnene Blick verleiht dem Ausdruck des Mannes ein weiches Sentiment. Dieselben Eigenschaften finden wir bei seinem Gegenstück, der »Dame mit dem Fächer« (Buckingham Palace, B. 284), die wohl als die Gattin anzusehen ist. Ganz en face in einer ähnlichen Umrahmung stehend, an die sie die Hand des vorgestreckten linken Armes lehnt, während der von der Rechten gehaltene Fächer die vordere Brüstung überschneidet, noch strenger und fester gebaut, erscheint sie in dem Glanz ihrer Toilette mit dem kostbaren Schmuck der Perlenketten und Ohrgehänge als die vollendetste Form eleganter Repräsentation; ein koloristisches Meisterstück, durch eine wundervoll saftige, alle Einzelheiten sorgfältig herausholende, aber garnicht mehr minutiös detaillierende Malweise in Wirkung gesetzt. Über dem etwas indifferenten Antlitz mit ins Weite blickenden Augen liegt jenes leise verhaltene, umflorte Lächeln, das man als Giorgionesk oder Leonardesk zu bezeichnen pflegt. Daß dieses Problematische des Ausdrucks mit seinem unbestimmten und schwebenden Mienenspiel nichts Zufälliges und Ausnahmsweises ist, sehen wir daran, daß es ebenso bei männlichen wie bei anderen weiblichen Bildnissen der gleichen Zeit auftritt. Noch ausgeprägter ist jene Art des Lächelns — allerdings auf einem recht unbedeutend und belanglos anmutenden Antlitz — bei dem leihweise im Rijksmuseum ausgestellten weiblichen Bildnis von 1639 (B. 274; Abb. 74), wo sich dasselbe Streben nach formaler Harmonie bemerkbar macht. Die Figur, hier in Dreiviertelansicht, in der Linken den Stiel ihres geschlossenen Fächers, paradiert in ihrer festlichen Kleidung mit derselben vornehmen Zurückhaltung wie die Gestalt in Buckingham Palace. Das Damenhafte in der gesellschaftlichen Bedeutung des Wortes hat bei diesen Gemälden eine

für Rembrandt sozusagen klassische Ausprägung erhalten, was allerdings auch eine gewisse Kühle des Eindrucks in sich schließt. Die Umrahmung, welche die Amsterdamer Figur umfaßt, ist wie bei der Londoner Dame aus einer dekorativen Absicht heraus geschaffen und nicht realistisch aufzufassen, wobei der dekorative Charakter des rahmenden Gebildes, das nach hinten zu in seinen Einzelheiten schwer erkennbar und in keiner Abbildung deutlich sichtbar ist, hier noch schärfer ausgeprägt erscheint. Auf einer verzierten Steinbrüstung ruht die den Fächer haltende Hand. Die über der Gestalt sich hinziehende Bogenöffnung wird rechts von einem Pfeiler mit einem Kapitäl getragen; links sieht man, weiter zurücktretend, am Rand einen Pfeiler, dem ein Atlant mit jugendlichem Kopf vorgesetzt ist, von dem nur die eine Hälfte mit dem ganzen linken Arm sichtbar wird. Die Architektur erstreckt sich, in ihrem Zusammenhange kaum wahrnehmbar, in die Tiefe, wo ein Vorhang ausgespannt ist, der, heute fast ganz mit dem Grunde verschwimmend, ursprünglich in seinem tiefen Violett-Rot mit goldgestickter Bordüre am unteren Rand, eine stärkere Nuance gehabt haben wird und bestimmt war, mit dem schmalen Stück eines grünlichen Vorhangs, das hinter dem rechten Pfeiler und dem Bogen niederhängt, zusammenzuwirken. Es ist eine komplizierte Dekoration mit barocken Elementen aufgeboten, die, als Begleitung für die statiöse Frauengestalt erfunden, etwas Ausgeklügeltes hat. Rembrandt gefiel sich damals in solchen raffinierten und eleganten Arrangements. Wie aber von vornherein Figur und Umrahmung zusammen als Einheit konzipiert war, dafür haben wir hier einen Anhaltspunkt in einer Zeichnung, einer der wenigen Studien zu einem ausgeführten Porträt (London, HdG. 900; Abb. 75). Der Hauptunterschied von dem Bilde ist,



74. Weibliches Bildnis. Amsterdam.

daß die Balustrade anfangs höher hinaufgezogen und der Arm mehr gekrümmt war. Diese Armhaltung erschien Rembrandt dann offenbar zu scharf und eckig und er rundete sie mehr ab. Wesentlich ist, daß er die Figur gleich in die Umrahmung hineingedacht hat, deren dekorativer Charakter hier deutlich zu Tage tritt. Hätte das was diesem Amsterdamer Porträt sein Gepräge gibt, das Übergewicht gewonnen, Rembrandt hätte ganz im Virtuosenhaften endigen können. Jugendliche Frauen in dem Zentrum ihres Wesens zu erfassen war ihm meist versagt. Er hält sich an das was sie bedeckt, Kleidung und Schmuck, wodurch sie, von dem Glanz ihrer Toilette überstrahlt, ihre repräsentative Bedeutung empfangen.



75 Porträtstudie. London.

Anders bei den alten Frauen, wo die von Leben und Erfahrung gezeichneten Gesichter ihn — ebenso wie bei den Greisen — darauf wiesen, dem Persönlich-Eigentümlichen der Züge nachzugehen. In ihren dunklen zum Teil mit Pelz besetzten Kleidern, mit Mühlsteinkragen und Haube, gibt er ihnen eine einfache, schlichte, stellenweise ehrfurchtgebietend — imponierende Haltung auf ihrem Stuhl, wo sie die Hände entweder auf den Seitenlehnen ruhen lassen oder sie vor dem Schoß übereinandergelegt oder gefaltet halten; bisweilen ein Tisch neben ihnen mit einem Buch darauf, das dann wohl die Bibel vorstellen soll. Was diese holländischen Matronen an Zähigkeit, Kraft, Frömmigkeit, aber auch an Beschränktheit in sich haben, das hat Rembrandt an verschiedenen Personen packend zur Anschauung gebracht. In der Leydener Zeit hatte er an seiner Mutter ein würdiges Modell und wußte es weidlich auszunutzen. In die Reihe der Radierungen, die er nach ihr in verschiedener Haltung und Größe gestochen, hat er eine ganze Seelengeschichte gelegt. Zwei darunter tragen das früheste Datum, das

sich in seinem radierten Werke findet, 1628, die eine (b. 354) insbesondere von einer für das jugendliche Alter des Künstlers erstaunlichen Reife der Auffassung und technischen Vollendung. Man kann immer wieder die Beobachtung machen, wie er sich durch ein Modell inspirieren läßt und wie abhängig die Wirkung ist von dem Verhältnis, in dem er zu diesem steht. Rodin erklärte einmal, »daß die für Verwandte oder Freunde unentgeltlich gearbeiteten Porträts die besten sind — nicht nur deshalb, weil der Künstler die Modelle, die er beständig vor Augen hat und mit denen ihn eine innige Zuneigung verbindet, am besten kennt, sondern vor allem, weil die Unentgeltlichkeit seiner Arbeit ihm die Freiheit gewährt, sie ganz nach seinem Gefallen zu gestalten«. Rembrandt ist ein Beispiel für das Zutreffende, das in dieser Äußerung steckt, und gerade die Radierungen der Mutter lassen erkennen, wie er schon früh — unabhängig von jeder Bezauberung durch farbige Mittel — das Geistige und Seelische in den Mittelpunkt seiner Auffassung zu stellen weiß. Ein erst vor kurzem aufgetauchtes, 1634 datiertes Gemälde einer nach Aussage der Inschrift siebzigjährigen Dame, steht auf einer für den Zeitpunkt der Entstehung überraschenden Höhe (Paris, A. Preyer). Während sie auf einem Armstuhl mit übereinandergelegten Händen vor neutralem Grunde mit würdevoller Ruhe sitzt, spürt man in den Konturen des Gesichtes und der Kleidung mit dem riesigen Mühlsteinkragen, dem über die Schultern fallenden Haubentuch, den ausgeschwungenen Manschetten die lebhaft zuckende Bewegtheit der Strichführung dieser Jahre. Das Gesicht zeigt einen milden, von einem gütigen Lächeln verklärten Ausdruck. Das Kolorit wird durch die Farben der Kleidung, Schwarz und Weiß, bestimmt, wozu die rötlich durchsetzten Töne des Inkarnats und das diskrete Rot der sammetnen



76. Porträt einer Siebzigerin. Paris, A. Preyer.

Stuhllehne treten. Das Vornehm-Repräsentative erscheint durch den Ausdrucksgehalt geadelt.

Dadurch unterscheidet sich Rembrandt schon damals von seinem großen Rivalen in dem Porträtfach, Frans Hals, und keins von den Bildnissen alter Frauen, die dieser zu gleicher Zeit geschaffen, kann sich an Verinnerlichung mit jenem Rembrandtschen messen. Die Wesensverschiedenheit beider liegt ebenso im Geistigen wie im Technischen und Dekorativen. Hals liebt das Pointierte, auf die Spitze Getriebene, die Herausstellung eines von der Oberfläche leicht ablesbaren Zuges, ohne Hintergründiges; er unterstreicht Momentanes oder Zufälliges mit den kecken Zügen und Druckern seiner aufgelösten Pinseltechnik; sein Impressionismus zerlegt und zersetzt die Formgebilde. Mögen sie sich gelegentlich auf dem Grunde desselben nationalen Lebensgefühls berühren, mag Rembrandt für seine Pinselführung und für die Ausdrucksbezeichnung momentaner Stimmungsreflexe dies und jenes von dem Haarlemer gelernt und angenommen haben, im Grunde waren ihre Wege andere. Am stärksten ist die Beziehung da zu spüren, wo er zu einem ähnlichen Sujet greift, wie in dem Doppelporträt mit Saskia beim Mahle. Er hat seine Porträtkunst aber nicht in ähnlichem Maße auf das Impressionistische eingestellt, so sehr er sich in seiner malerischen und graphischen Technik impressionistische Ausdrucksmittel zu eigen macht. Wie hoch sein Niveau schon in den dreißiger Jahren über dem der anderen Amsterdamer Porträtisten steht — bei all dem Belanglosen, das ihm unterläuft —, dessen wird man sich bewußt, wenn man seine Gesamtleistung in dieser Zeit mit der ihrigen vergleicht; alsdann tritt seine Vielseitigkeit und sein Erfindungsreichtum voll zutage. Während sie immer dieselben Register ziehen und so häufig langweilig wirken, hat er, ohne an den Grundlagen des repräsentativen Bildnisses, die auch die ihrigen waren, zu rütteln, aus der Aufgabe heraus neue Möglichkeiten in Auffassung und Kolorit gewiesen.

Wir haben nun noch auf eine Bildnisgattung, die immer als eine Ausnahme erscheint, einen Blick zu werfen: das Porträt in ganzer Figur, das eine Aufgabe besonderer Art in sich schließt. Diese Bildform, die in lebensgroßer Fassung durch die Italiener des 16. Jahrhunderts in Aufnahme gebracht und von da aus weiterverbreitet wurde, darf im höchsten Maße als ein Symbol für das glorifizierende Streben der humanistischen Renaissance gelten und wurde in solchem Sinne von Fürsten, hohen Herren und allen auf rühmende Auszeichnung Bedachten in Anspruch genommen. Maler wie Tizian, Morone, Moretto hatten maßgebende Muster aufgestellt, die auch in den Niederlanden nachgeahmt wurden. Hier war es besonders Anton Mor, der in seiner kosmopolitischen Stellung als spanischer Hofmaler und als künstlerische Vertrauensperson zahlreicher europäischer Fürsten für den hohen Stil des

Porträts eine tonangebende Rolle spielte und dem lebensgroßen ganzfigurigen Bild ein sozusagen kanonisches Gepräge verlieh. Es blieb naturgemäß ein Repräsentationsstück im höchsten Sinne, das schon aus Platzrücksichten, da es einen großen Raum und weiten Standpunkt erfordert, nur ausnahmsweise in Frage kam. Aber auch in die bürgerliche holländische Kunst hat es Eingang gefunden und gelegentlich den Ehrgeiz gewisser Auftraggeber gereizt. Dabei konnte es nicht ausbleiben, daß soziale Stellung und Bedeutung des Dargestellten manchmal in einem starken Widerspruche stand mit der durch die Bildform gegebenen Art der Repräsentation. Schon dem Italiener Lomazzo wurden gegen Ende des 16. Jahrhunderts die Übertreibungen des heroisierenden und glorifizierenden Porträts zu viel und er rügte es als lächerlich, wenn man Kaufleute und Geldwechsler, die gewöhnlich nur im Geschäftskleid aufträten und niemals ein nacktes Schwert gesehen hätten, bewaffnet und mit einem Kommandostab darstellte (Trattato S. 464). Daran fühlt man sich erinnert, wenn man sieht, wie Frans Hals den simplen Tuchhändler Willem van Heythuysen auf dem lebensgroßen Bilde der Liechtenstein-Galerie in einer selbstbewußten herausfordernden Heldenpose, die Rechte auf den blanken Degen gestützt, zur Darstellung gebracht hat. Das lebensgroße Porträt in ganzer Figur bietet aber auch besondere künstlerische Schwierigkeiten für den Maler. Sie liegen darin, daß die Beine dem Auge des Beschauers zunächst zu stehen kommen, während der Kopf — namentlich bei einer stehenden Figur — weit in die Höhe rückt, und es erfordert eine große Kenntnis und Erfahrung, hier eine richtige und befriedigende Bildökonomie herzustellen. Das ganzfigurige Porträt wurde in Holland, wo im 17. Jahrhundert die Neigung zum Kabinet- und Genrebild bestand, nun aber auch in einem kleinen Format ausgebildet und in eine intimere Sphäre gerückt, indem das Modell in ein Interieur oder in eine Landschaft versetzt und öfter mit allerhand genrehaftem Beiwerk umgeben wird. Es sei nur an Thomas de Keyzer oder Terborch erinnert, die in dieser Gattung Virtuosenstücke der Klein- und Feinmalerei geliefert haben.

Rembrandt hat das Genrebildnis in ganzer Figur — wie wir diese Gattung vielleicht nennen dürfen — nur ganz ausnahmsweise und in seiner ersten Zeit verwandt. Das frühste Beispiel, das wir dafür besitzen, ist das um 1630 gemalte kleine Porträt eines jungen Mädchens (B. 53, früher Slg. James Simon in Berlin), das steif aufrecht in einem Innenraume steht, aus dem rechts im Hintergrunde drei Stufen zu einem Ausgange führen, dessen Tür nach vorn in das Zimmer hinein geöffnet ist. Neben dem in der Zeittracht mit Mühlsteinkragen und Haube recht hölzern wirkenden Figürchen ein Tisch mit einem geöffneten Kasten, unter den ein Stuhl geschoben ist, während es im Hintergrunde durch einen an der Rückwand angebrachten kannelierten Pfeiler flankiert wird.

18*

Das grell von links einfallende Licht ist von einem Fenster kommend zu denken, das durch einen vorn aufgehängten Vorhang verdeckt wird: dieselbe Beleuchtungsart, wie wir sie auch sonst auf Bildern der Leydener Zeit finden, wo das Licht aus einer verborgenen Quelle grell herausplatzt. Die Gegenstände sind im Raum so verteilt, daß eine möglichst starke Tiefenausdehnung und zwar in schräger Richtung nach rechts hin erzeugt wird. Wir würden dem im ganzen noch recht ungeschickten und wenig bedeutenden Bildchen keine solche Aufmerksamkeit zuwenden, handelte es sich nicht um den ersten Versuch einer Aufgabestellung, die in einem Meisterwerk der vierziger Jahre, der Radierung des Jan Six am Fenster, ihren Höhepunkt erreicht — denn nicht in der Malerei sondern in der Graphik hat das Genrebildnis bei Rembrandt seine vollkommene Lösung gefunden. Das junge Mädchen dürfte wohl kaum einem eigentlichen Porträtauftrag seine Entstehung verdanken, da ihm die dafür maßgebenden Merkmale fehlen; eher könnte man annehmen, daß Rembrandt eine Bekannte in dieser Form aufgenommen hat, wofür auch spricht, daß er von derselben Person gleichzeitig noch ein Brustbild gemalt hat (Haag, Mauritshuis, Slg. Bredius, B. 52). Zu der Gattung des Genrebildnisses gehören dann noch einige Phantasieporträts in ganzer Figur (z. B. das des Künstlers selbst in orientalischer Tracht mit dem Pudel, Paris, Petit Palais, B. 550) und das Doppelbildnis eines Ehepaares, auf das wir später bei der Besprechung der Gruppenporträts näher eingehen werden; eine Vorliebe hat Rembrandt seiner ganzen Gesinnung nach für diese miniaturartige Auffassung nicht gehabt.

Für ganzfigurige Einzelporträts in Lebensgröße gibt es ebenfalls nur wenige Beispiele, und sie zählen nicht zu den hervorragendsten und eigentümlichsten Werken des Meisters. In das Jahr 1634 fallen zwei Paar Gegenstücke von Eheleuten, die, höchst verschiedenartig in der Auffassung, so ziemlich die beiden Pole bezeichnen, zwischen denen sich seine damaligen Ausdrucksmöglichkeiten bewegen. Über Herrn und Frau Maerten Daey (Paris, Robert de Rothschild, B. 107, 108) hat er alles was er an Sinn für modische Eleganz besaß, ausgeschüttet. Der junge Mann in seinem reich mit Spitzen, Schleifen, Rosetten besetzten Kostüm ist ein vollendeter Stutzer mit blödem Gesicht, der sich mit einem wahren Wohlbehagen in dem Glanz seines prächtigen Aufzuges sonnt. In einer schreitenden Haltung hat er den linken Fuß vorgesetzt und streckt den linken Arm nach derselben Seite, indem die behandschuhte Hand den zweiten Handschuh der von der Pelerine bedeckten, in die Hüfte gestemmten anderen Hand nonchalant schlenkert. Auch die Frau auf dem Gegenstück ist in Bewegung, sie ist von rechts eine Treppe hinabgestiegen und hat eben den einen sichtbaren Fuß auf den Boden gesetzt, rafft mit der linken Hand den Rock ihrer gleichfalls mit großem Raffinement zur Schau gestellten Toilette und präsentiert

mit der rechten den an einer Kette hängenden Fächer. Die statiöse Haltung erinnert an gewisse Genueser Frauenporträts van Dycks — bei aller Verschiedenheit des formalen Eindrucks und trotz des eine bourgeoise Umwelt kündenden Gehabens. Gemeinsam ist den beiden Gattenbildern der perspektivisch in die Tiefe geführte Fliesenboden und ein Vorhang im Hintergrunde. Der Mann wirft auf den Boden einen kräftigen Schlagschatten, der entgegengesetzt zu der durch die Konstruktion der Fliesen und ihre Verkürzung bezeichneten Richtung, der die Bewegung der Figur folgt, verläuft, so daß dadurch eine Diagonalenkreuzung angedeutet wird. Bei dem anderen Bilde geschieht das nur durch die mit der Bodenrichtung kontrastierende Gehbewegung der Frau. Im übrigen stehen die Eheleute, außer daß sie in der Haltung einander zugewendet sind, weder in einer inneren noch äußeren Beziehung miteinander, wie das auch sonst bei solchen Gegenstücken der Fall zu sein pflegt. Fromentin, welcher der Nachtwache ein so scharfer Kritiker war, hat die malerische Durchführung der beiden Bilder, die er dem Jan Six von 1654 an die Seite stellt, über Gebühr gerühmt. Bei aller Größe des Formates haben sie etwas Kleinliches und man fühlt sich an Kleidermodellpuppen erinnert.

Wegen der besonders engen Verwandtschaft mit dem Bildnis des Maerten Daey sei bei dieser Gelegenheit das Kniestück eines durch seine ganz ähnliche Kostümierung und modische Gebarung als Mitglied der jeunesse dorée sich ausweisenden Mannes erwähnt (1633, Cincinnati, Charles Taft, B. 100), das zu den am stärksten bewegten und unruhigsten Porträts gehört. Ein fades Lächeln auf dem oberflächlichen Gesicht, wendet er sich mit vorgeneigtem Körper und ausgestrecktem rechtem Arm wie mit einer raschen freudig entgegenkommenden Begrüßung an den Beschauer. In der ganzen Auffassung, der Wiedergabe einer momentanen Haltung, Geste und Miene nähert sich Rembrandt hier der Art des Frans Hals, der ihm aber in dieser Sphäre stark überlegen ist.

Den größten Kontrast zu den eleganten Modeporträts bildet das andere Paar von Gegenstücken aus dem Jahre 1634: der holländische Pfarrer in Norwich Johannes Elison und seine Gattin, die aber nicht stehend, sondern auf einem Armstuhl sitzend gegeben sind (Paris, Eugène Schneider, B. 109, 110). Der Mann, dem Typus des Berufsporträts angehörend, ist durch die Tracht, die Devotionsgebärde der vor die Brust gelegten Hand, den Tisch mit Büchern und Akten als Geistlicher und Gelehrter charakterisiert — ebenso wie der Remonstrantenprediger Uyttenbogaert aus dem vorhergehenden Jahre. Die Frau nimmt mit einer Art feierlicher Haltung an der amtlichen Würde des Gatten teil. Die die Körper bis über die Füße verhüllende, weit ausladende Gewandung schafft breite und geschlossene Massen und wirkt zu dem Eindruck einer ruhig würdevollen Repräsentation mit.

In das Ende der dreißiger Jahre und damit in die Nähe der Nachtwache führt uns nicht nur zeitlich, sondern auch stilistisch der 1639 datierte stehende Mann der Kasseler Galerie (B. 254). Schmidt-Degener will in ihm ein Porträt des Banning Cocq, des Hauptmanns der Schützenkompagnie in der Nachtwache, erkennen, während andere ihn als ein Selbstbildnis erklärten, was beides jedoch nichts Überzeugendes hat. Die Figur in ihrer gewählten, reichen, aber alles Aufdringliche vermeidenden Kleidung hat etwas vornehm zurückhaltend Legeres. Durch den auf den Boden niedergefallenen Handschuh wird dieses Legere noch unterstrichen. Auch der Ausdruck des Kopfes weist auf eine überlegene Nonchalance. Verglichen mit dem noch etwas steifen und hölzernen Martin Daey ist die Körperhaltung leichter, in den Gelenken biegsamer und beweglicher geworden. Wie bei anderen von uns schon besprochenen Porträts vom Ende der dreißiger Jahre ist die Figur mit einer monumentalen Architektur in Beziehung gesetzt, was für die ganze Problematik der Bildgestaltung ins Gewicht fällt. Es ist eine schwere, aus stark vor- und zurückspringenden Teilen sich zusammensetzende Barockarchitektur; der Pfeiler links am Rande trägt als plastischen Schmuck eine bärtige Büste, die an den sogenannten Seneca erinnert; davor erhebt sich das glatte steinerne Postament, an das sich der Mann lehnt und auf das er den rechten Arm stützt. Auf der rechten Seite ist der nach hinten zurückweichende Schauplatz höchst unbestimmt ge-



77. Porträt eines stehenden Mannes. Kassel.

halten. Der Blick wird hier in die Tiefe nach einem Gang hin geleitet, dessen Verbindung mit dem vorderen Raum durch eine geöffnete Doppeltür markiert ist. Wir haben es wieder mit einer Szenerie zu tun, die nicht realistisch sondern dekorativ gemeint ist, ebenso wie wir es bei den Porträts mit den fensterartigen Umrahmungen erkannten. Irreführend ist denn auch eine Beschreibung, die sagt: »er steht vorn in einem Flur neben der Haustür« (Hofstede de Groot). Es ist gewiß nicht an eine bestimmte, eine Wirklichkeit wiedergebende Lokalität zu denken, sondern die Szenerie hat den Zweck, eine dekorative Begleitung zu der Porträtfigur abzugeben und im Zusammenwirken mit ihr ein wechselvolles, nach ästhetischen Gesichtspunkten angeordnetes Spiel von Linien, Kurven, Flächen, Überschneidungen, Verkürzungen, von Hell und Dunkel, Licht und Schatten, Farbe und Ton zu erzeugen. Es ist dieselbe Funktion, die das architektonische Element in der Nachtwache zu erfüllen hat, und wir werden dort auch dieselbe Tendenz einer Raumbildung mit starken Vor- und Rücksprüngen wiederfinden. Die Szenerie des Kasseler Bildes will nicht auf einen imitativen Realismus hin betrachtet sein, sondern es muß als Gesamtorganismus in seiner Verschmelzung von Figürlichem und Architektonisch-Dekorativem gewertet werden. Dem Distinguierten der Erscheinung wird Rechnung getragen durch das zurückhaltende Kolorit mit einem auf Schwarz, Weiß und Blond abgestimmten Akkord. Aber das Werk gehört auch zu den stark auf das Repräsentative hin arrangierten Porträts, die uns bis zu einem gewissen Grade kalt lassen.

Wie Rembrandt sich verhielt, wo er Rücksichten auf bestimmte Auftraggeber nicht zu nehmen brauchte und sich Bildnisaufgaben frei und selbständig wies, bekunden die Phantasiebildnisse. Zu ihnen zählen wir alle die Werke von bildnishaftem Charakter, die nicht eine auf Bestellung wiedergegebene Person in einer eigentlich porträtartigen und von der Zeit so verstandenen Haltung zeigen. Es sind frei kostümierte Figuren, die entweder nur Bildnisse vorstellen, oder denen öfter auch ein mythologischer, historischer, allegorischer, biblischer Sinn untergelegt ist. Wir haben einige von den letzteren, wie die als Flora maskierten Saskia-Bilder, schon früher besprochen, und es gibt vermutlich unter den unbenennbaren Kostümbildnissen noch etliche, die eine bestimmte Bedeutung hatten. Man ist ja immer weiter darin gekommen, in den Sinn namenloser Bildnisse einzudringen, wie man z. B. jüngst in verschiedenen männlichen Figuren, die ein Messer tragen, zweifellos mit Recht den heiligen Bartholomaeus erkannt hat. Das Phantasie- und Historienbildnis erfreute sich im 17. Jahrhundert in allen Ländern einer großen Verbreitung. Personen aus der Geschichte, Mythologie, Bibel, Helden, antike Philosophen, Apostel und Heilige liebte man in einer bildnisartigen Form zur



Darstellung zu bringen. Sowohl das Kostüm wie der Kopf beruhte auf freier Erfindung des Künstlers. Nur gelegentlich griff man bei geschichtlich bekannten Persönlichkeiten zu irgendwelchen Vorlagen, denen man eine Authentizität beimaß. Namentlich geschah das da, wo antike Gestalten in Frage kamen, für deren Äußeres es auf Grund bekannter und verbreiteter Denkmäler, Büsten, Münzen etc. eine Tradition gab, mochte diese auch noch so fragwürdig sein. So hat Rembrandt z. B. seine Homer-Darstellung aus dem Typus der bekannten Neapler Büste heraus entwickelt. Im allgemeinen war man in Bezug auf Porträtähnlichkeit auch bekannten historischen Gestalten gegenüber völlig gleichgiltig, es war nur um ein Idealbildnis zu tun, und diesem wurde von dem Künstler, mochte es aussehen wie es wolle, der Name einer bekannten Persönlichkeit untergeschoben. Infolgedessen konnten die wahren Benennungen leicht verloren gehen, andere untergeschoben und neue Namen erfunden werden. Gerade Rembrandt bietet dafür eine Anzahl von Beispielen. Wer wäre darauf gekommen, daß der Mann mit der Homerbüste Aristoteles vorstellen sollte, hätte man nicht zufällig durch eine urkundliche Nachricht den Schlüssel dazu gefunden. Ein anderer Fall ist der, daß einem Werke, das vielleicht nichts anderes als ein Phantasiebildnis oder eine Studienfigur ohne bestimmten Sinn war, für irgendwelchen Zweck ein Name angehängt wurde. So hat z. B. Picard seinem Schabkunstblatt nach einer kürzlich wieder aufgetauchten späten Ölstudie »Bärtiger Alter mit Käppchen« (Valentiner, W. G. Nr. 95) ohne ersichtlichen Grund die Unterschrift »der Philosoph Lucian« gegeben. Das bekannteste und berühmteste Beispiel ist das sogenannte Faust-Bildnis — nicht die große unter diesem Namen gehende Originalradierung, sondern ein von Vliet nach einer verlorenen Rembrandtschen Vorlage radiertes Brustbild eines kahlköpfigen Alten, das der französische Verleger François Langlois, genannt Ciartres, in einer danach hergestellten Kopie unter der Bezeichnung des Dr. Faustus von Rembrandt herausgab. Das Verfahren von Ciartres, Bathazar Moncornet und anderer betriebsamer Verleger, die umfangreiche Bildnisserien in Stichen veröffentlichten, ist überhaupt für die Zeit bezeichnend. Sie suchten das Verlangen eines breiten Publikums nach bildlicher Vorführung bekannter und berühmter Persönlichkeiten verschiedener Völker, Stände, Berufe und Kreise aus Vergangenheit und Gegenwart, von Fürsten, Sultanen, Feldherren, Helden, Philosophen, Magiern, Dichtern usw. zu befriedigen und dabei einer gewissen Sensationslüsternheit entgegenzukommen [3]). Die künstlerische Leistung fiel für sie garnicht ins Gewicht, es galt nur, Bildnisse, mit Namen von Klang versehen, die aus irgendeinem Grunde interessierten, unter die Leute zu bringen. Wenn auch die Porträtstiche gewöhnlich die Unterschrift tragen, daß sie nach authentischen Vorbildern hergestellt wurden, so ist doch das meiste rein aus der Phantasie geschöpft.

Porträts, die sie gerade zur Hand hatten, wurden Bezeichnungen verliehen, die nichts mit dem Dargestellten zu tun haben, und das ging so weit, daß sie sogar lebenden Personen Bildnisse unterschoben, die die Betreffenden garnicht wiedergaben. Man durfte sich einem Publikum gegenüber, das die Dinge nicht nachkontrollieren konnte, alles erlauben, und auf eine Fälschung mehr oder weniger kam es nicht an. Für solche Zwecke haben die Verleger auch Rembrandt, wo sie gerade etwas von ihm brauchen konnten, geplündert.

Gehören seine Phantasiebildnisse einem Stoffgebiete an, das allgemeine Pflege fand, so hat es doch keinen anderen Künstler gegeben, der sich mit einer solchen Vorliebe darauf warf. Es kommen für uns dabei alle die Bildnisse in Betracht, die sich durch phantastische Ausstaffierung und maskeradenhaften Charakter von den eigentlichen Porträts in Zeittracht unterscheiden, für die er als Modelle am häufigsten sich selbst, seine Angehörigen oder ihm nahe und zur Verfügung stehende Personen verwendete. Die Anfänge des Phantasiebildnisses gehen auf die Leydener Zeit zurück. Der romantische Hang zur Maskierung lag tief in seiner Natur begründet, und er schuf sich dadurch neben der Wirklichkeit eine eigene Phantasiewelt. Einem Frans Hals, der sich immer an die reine nüchterne Wirklichkeit hielt, wie sie gerade vor ihm stand, und seiner Veranlagung nach ganz darauf eingestellt war, wäre dergleichen garnicht beigekommen. Durch seine Kostümierungen und Maskierungen nahm Rembrandt Distanz von der Alltäglichkeit und arbeitete doch direkt nach der Natur und dem Modell, wie es seine Gewohnheit war. Schon in seinem Leydener Atelier hatte er allerhand Requisiten angehäuft, mit denen er sich selbst, den Vater, die Mutter zum Zwecke von Bildnis-Arrangements ausstattete. Sind es die stillebenhaften Reize des Stofflichen, welche die Erfindung wesentlich bestimmen, so verlegt er sich doch auch auf das Physiognomische. In dem Phantasiebildnis suchte er teils das Physiognomische mit dem Kostümlichen in einen gewissen Einklang zu bringen, teils Wesenseigenschaften herauszuarbeiten, die er bei bestellten Werken nicht in der Weise zu Tage fördern konnte, — so wird es vielfach zum Ausdrucksbildnis. Daher kommt es auch, daß sich ein und dieselbe Person auf verschiedenen Werken und bei verschiedenen Gelegenheiten sehr verschiedenartig ausnehmen kann. Aus dem gleichen Kopf holte er, je nach dem Zweck, für den er ihn verwandte, alle möglichen Stimmungsnuancen heraus.

Am deutlichsten tritt das alles in den Selbstbildnissen zu Tage. Wir bemerkten schon, wie nach der Seßhaftmachung in Amsterdam anstelle des Schwerflüssigen, Zurückhaltenden, Vergrübelten, Morosen, teilweise Ungeschlachten der Leydener Zeit ein selbstbewußtes Sich-in-Positursetzen tritt, das bis zum keck Herausfordernden geht, — Bekundungen eines sich in einer gehobenen gesellschaftlichen Stellung



fühlenden Menschen und Künstlers. Dem entsprechen Maskierungen und physiognomische Ausdrucksmomente der Phantasiebildnisse dieser Jahre. Finden auch Bekleidungsstücke, die schon in Leyden auftreten, Barett, Stahlkragen, orientalische Shawls, goldene Ketten, weiterhin Verwendung, so wird doch die Ausstaffierung im ganzen eine reichere und prächtigere, mit neuen dekorativen und malerischen Wirkungsabsichten. Das Phantasiebildnis bleibt allgemein im wesentlichen der Malerei vorbehalten, weil die Farbe ein Hauptdarstellungsmittel für die stofflichen Reize des Stillebenhaften ist und dem farbigen Eindruck der Antrieb für die Konzeption entspringt; in der Radierung tritt es viel seltener auf. Die Wahl des Kostüms und der Pose steht in Zusammenhang einerseits mit seiner psychischen Konstellation in diesen Jahren, andererseits mit seiner damaligen formalen Tendenz zu bewegter Linienführung, aufgelöstem und zerrissenem Umriß. Am häufigsten setzt er sich ein geschwungenes Barett mit Federschmuck auf das Haupt, das mit seinem jagenden Auf und Ab der Linien einen impulsiven Zug herausstreicht. Erhält, wie auf dem Gemälde im Haag (B. 165) der in verlorenes Profil gerückte Kopf dazu eine kecke Wendung, so daß die Nase sich scharf in die schmale linke Gesichtsseite einreißt, das Kinn sich über dem von der Seite gesehenen Oberkörper vorreckt, so steigert sich noch das Energische und Verwegene des Eindrucks. Vielleicht ist auch die Beobachtung richtig, daß er, wenn es eine im Augenblick zurückhaltendere und gedämpftere Stimmung zu veranschaulichen gilt, die in der Form weniger bewegte und unruhige Sammettoque wählt, wie auf dem Louvre-Bilde von 1634 (B. 164). Immer aber läuft es darauf hinaus, der Erscheinung ein stattliches, schmuckes und prunkhaftes Ansehen zu verleihen. Eine Verbindung von metallischem Glanz mit aller Art Stoffen und Pelzwerk bot seiner Phantasie dabei einen starken Anreiz. So blieb ein bevorzugtes Stück der Stahlkragen, den er zwischen Inkarnat, Haar, Gewandstoffe schob, um sich damit ein metallisch aufleuchtendes Glied zu schaffen, und demselben Zweck dienten Ketten, Anhänger, Ohrringe. Zuweilen hat er sich auch andere Rüstungsstücke und Waffen angelegt. Auf dem Kasseler Gemälde von 1634 (B. 169) trägt er eine Sturmhaube auf dem Kopfe; auf zwei Radierungen des gleichen Jahres (b. 18 und 23) hält er einen Säbel, das eine Mal in der Rechten emporgestreckt, das andere Mal gesenkt mit der Linken am Griff. Auf diesen beiden Blättern hat er sich eine gänzlich phantastische Kostümierung zusammengestellt, die ihm ein exotisches Ansehen verleiht, wie er es öfter zu tun liebte. Denselben maskeradenhaften Charakter trägt das Selbstbildnis der Liechtenstein-Galerie (1635, B. 174; Abb. 78), das zu den am prächtigsten ausstaffierten, farbig reichsten und üppigsten Gemälden gehört. Aus dem von einer breiten Goldbordüre durchwirkten violettgrauen Sammetmantel, Stahlkragen, verschiedenen Ketten, Barett mit zwei bunten, von einer



Agraffe gehaltenen Straußenfedern schafft er ein Stilleben von glänzender Prachtentfaltung. Die Bewegtheit des Umrisses wird noch durch die ausgezackte Figur des Schlagschattens, den der Kopf auf die Wand wirft, verstärkt. Das hellste Licht ist nicht auf das Gesicht konzentriert, sondern liegt auf der Schulter und dem angrenzenden Stück des Stahlkragens, wie es einer häufig bei ihm wiederkehrenden Gepflogenheit entspricht. Je nach der Maskerade, die er wählt, verändert er auch seine Züge, Haar- und Barttracht. Auf der Radierung b. 23 hat er einen Vollbart und stark gekräuseltes langes Haar über einem aufgeschwemmten Gesicht, das dadurch ein ganz fremdartiges Aussehen erhält. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß er mit der Maskierung im Kostüm auch die Maske des Gesichtes variieren wollte. Sind solche Bildnisse einerseits einem rein artistischen Bedürfnis entsprungen, gewisse Aufgaben dekorativer und malerischer Art zu einer Lösung zu bringen, so bekunden sie zugleich, auf das Ausdrucksmäßige hin betrachtet, die romantische Neigung, aus einer poetisch-phantastischen Idee heraus unter Benutzung des eigenen Abbildes jedesmal einen wechselnden Typ zu schaffen. Psychologisch ist es in diesem Fall nicht darauf abgesehen, das menschlich-persönliche Wesen des Künstlers selbst ans Licht zu stellen, sondern den romantischen Typus, den er in der betreffenden Kostümierung vertritt und die Rolle, die er spielen will, zur Ausprägung zu bringen. Es handelt sich um Maskeraden im eigentlichen Sinne des Wortes; eine Maske tritt an die Stelle des Ich. Wurde durch derartige Werke die Einbildungskraft der Zeitgenossen gewiß stark in Antrieb gesetzt, worauf auch ihre Beliebtheit beruht, so stehen wir heute dem Mummenschanz im ganzen fremd gegenüber, manches erscheint uns nicht echt, gesucht, übersteigert, wir gehen nur da ganz mit, wo die rein künstlerische Qualität ausschlaggebend ist.



78. Selbstbildnis. Wien, Liechtenstein.

Für weibliche Phantasiebildnisse ist während der Zeit seiner Ehe Saskia sein Hauptmodell gewesen. Wir haben sie schon in verschiedenen historischen und mythologischen Masken auftreten sehen: als Minerva,

als Sophonisbe, als Bellona und Flora. Daneben gibt es eine Anzahl von Bildnissen, wo sie in einer mehr oder weniger phantastisch hergerichteten Kostümierung — augenscheinlich ohne eine bestimmte Rolle — erscheint. Auch sie dient ihm zu physiognomischen Beobachtungen, und wir sehen ihren Typus, je nach der poetischen Idee, die er dem Bilde unterlegt und die für die Kostümwahl mitspricht, in verschiedenen Stimmungsnuancen oszillieren. Bald läßt er sie als große Dame mit überlegener Miene den reichen Putz ihrer Toilette zur Schau tragen, bald läßt er einen schwermütig-elegischen Zug über ihrem Antlitz spielen. In der Erfindung und Zusammenstellung immer neuer Gewandungen und Schmuckstücke ist er unerschöpflich. Wie der verstorbene französische Kunstforscher Emile Bertaux einmal in einem feinsinnigen Aufsatze Botticelli als »costumier« geschildert hat, so könnte man das gleiche für Rembrandt unternehmen. Das Verfahren, das er anwendet, und die Ergebnisse seiner Schneiderkunst und Drapierungsart sind höchst bezeichnend für die Richtung seiner Phantasie. Er berauschte sich an solchen Ensembles und sie setzten seinen bildenden Sinn in Antrieb, die stillebenhaften Reize, die er auskostete, in künstlerisch-malerische Gebilde zu verwandeln. Indem er ein weibliches Modell ausstaffierte, konnte er wieder mit anderen Wirkungsmitteln arbeiten als bei männlichen Bildnissen; andere Stoffarten und Schmuckstücke ließen sich heranziehen und für koloristische Effekte verwerten. Er liebte eine Kleidung mit einem möglichst vielfältigen Übereinanderfallen und Ineinandergreifen verschiedener Stoffarten, kombinierte schwerflüssige Draperieren mit leicht gekräuseltem Mousselin, legte einen Pelzmantel über eine von einem sich anschmiegenden Spitzenkragen bedeckte Schulter. Wie für sich selbst so konstruierte er auch für die Gattin geschwungene Formen von Baretten mit Federbesatz, die der Gestalt nach oben einen bewegten Abschluß geben. Es reizte ihn, zarte Gaze, gefältelten Tüll, rieselndes Schleiertuch in mannigfacher Weise zu verschlingen und zu verschmelzen. Aber über allem was er berührt, liegt eine gewisse Schwere; es war ihm nicht gegeben — etwa wie einem Rubens — das Hauchhafte und Duftige solcher Stoffe malerisch einzufangen und in bestrickender Sinnlichkeit mit einem Frauenleibe in Verbindung zu bringen. Das Aufgedonnerte war damals ganz nach seinem Sinn. Der barocke Drang zum Unruhigen, Bewegten, Verschmolzenen kommt in diesen Arrangements teilweise stark zum Ausbruch, ist maßgebend für die Wahl der Bekleidung und Schmückung und bestimmt den dekorativen Bildeindruck. Auch die Haltung Saskias bekommt dann gelegentlich etwas Verwegenes und Herausforderndes, wie auf dem im Jahre 1636 entstandenen Brustbild (Pittsburg, A. M. Byers. B. 156; Abb. 79), wo zu einem Gemenge von fließenden und wogenden dünnen Stoffen an Schleier und Gewand sich das im Ohrmuschelstil gehaltene Brokatmuster des Mieders gesellt. Treten daneben auch einige



andere Phantasiebildnisse, die Saskia in einer mehr versonnenen Stimmung zeigen und entsprechend stiller gehalten sind, so greift das Geistig-Seelische bei den meisten dieser Werke doch nicht sehr tief, und die Vergegenwärtigung eines schwelgerischen Frauenluxus im farbigen Abbild steht an erster Stelle.

Bei Saskias Lebzeiten benutzte er sie fast ausschließlich als Modell für derartige Arrangements. Hat er in Leyden gelegentlich die Mutter für Studienzwecke mit einem kostbaren Stoff behangen und seltsam drapiert, so kommen Phantasiebildnisse alter Frauen in dem ersten Amsterdamer Jahrzehnt fast garnicht vor. Aber es gibt eins, 1639 datiert, das durch Qualität und Auffassung eine besondere Beachtung verdient: das Wiener Gemälde einer Greisin mit Krückstock, das man unter dem Namen der Mutter kennt, wenn es auch keinen bestimmten Anhaltspunkt dafür gibt (B. 262; Abb. 80). Das Bedeutsame der Auffassung liegt darin, wie Kostüm und Wesen der Frau einander angepaßt sind und in einer Gesamtstimmung aufgehen. Eine in ihrer Gebrechlichkeit hoheitsvoll-patriarchalische Erscheinung mit den über dem Stabe zusammengelegten müden Händen und weltabgewandten, vor sich hinstarrenden Augen, die den Blick des Beschauers meiden. Hier gibt es keinen lauten Farbenton, nichts Buntes und Leuchtendes; das Ganze in einem tiefen braun-schwarz-gelben Akkord angelegt. Einzelne Partien (Hände, Pelzbesatz) sind wie in Untermalung stehen geblieben und mögen nicht ganz bis zu Ende durchgeführt sein. Deutlich offenbart sich, wie dem Helldunkel auf dem Gesicht auch eine stimmunggebende Funktion zugewiesen ist. Die stark beleuchtete rechte Seite mit dem im Schatten dämmernden Auge, die kleinen Lichtflecke auf der dunklen linken Wange, das aus dem Kopftuch in der



79. Saskia. Pittsburg, Byers.

Mitte ausgeschnittene helle stumpfwinklige Dreieck, in dieser Anlage und Verteilung symbolisierte sich für den Künstler das von ihm ahnungsvoll erfühlte Wesen der schon vom Hauch einer jenseitigen Welt berührten Greisin. Als Ausdrucksbildnis eine der größten Eingebungen des Künstlers.

Dem Umfange nach nehmen unter den Phantasiebildnissen der dreißiger Jahre alte Männer den größten Raum ein, aber kaum eines von ihnen kann sich an seelischer Vertiefung mit jenem Wiener Gemälde der sogenannten Mutter messen. Was wir in der Leydener Zeit an den Studien von Greisen sich vorbereiten sehen, das rundet sich zu dem ausgesprochenen und für ihn bezeichnenden Typus des Kostümbildnisses ab. Schürft eine psychologisierende und verinnerlichende Tendenz gewiß auch hier schon weiter als bei den meisten Zeitgenossen, so steht doch Ausstattung, Kostüm, Schmuck, malerische Dekoration voran; und bis zu den letzten Offenbarungen der Greisenbildnisse der Spätzeit, wo alles Äußere und Materielle zum Symbol eines Seelenhaften wird, ist noch ein großer Schritt.



80. Die Mutter (?). Wien.

Bei einer Gruppe dieser Bildnisse kann man als hervorstechendes Ausdrucksmoment patriarchalische Würde und Repräsentation bezeichnen. Sie lassen sich jenen Historien an die Seite stellen, als deren seelischen Grundakkord wir das Patriarchalische erkannten. Der Alte tritt auf in einer vornehmen dunklen Gewandung mit einer goldenen Kette über den Schultern, zuweilen trägt er ein Sammetbarett auf dem Kopf. Es gilt, die Würde der Erscheinung möglichst eindringlich zu machen. Auf dem Kasseler Gemälde von 1630 (B. 32) sehen wir diesen Typus in seinen Anfängen. In der malerisch-technischen Durchführung nimmt man die Absicht wahr: die aufgerauhten Partien von Gesicht und Haar gegen die ruhigen Flächen von Gewand und Grund zu stellen. Durch eine lockere Pinselführung mit haken- oder kommaartigen Strichen zerlegt er die runzelige Haut und die wirren Massen der Haare und sucht damit den materiellen Oberflächeneindruck nachfühlbar zu machen. Das Inkarnat trägt gewöhnlich eine branstige, rötlich-gelbe Gesamtfärbung. Zwischen dieser Kategorie von Bildern, den sogenannten Rabbinern und einer

Gruppe orientalisch maskierter Gestalten lassen sich keine Trennungslinien ziehen. Allen gemeinsam ist, daß Rembrandt für sie Phantasiekostüme erfand, ohne sich an eine bestimmte historische oder Zeittracht zu halten.

Wo Juden gemeint sind, läßt sich das nur aus dem Rassetypus schließen. Wenn dieser nicht ganz ausgesprochen ist, können Zweifel entstehen, da es eine von ihm nur für Juden angewandte Tracht nicht gibt. Bald stattet er jüdische Modelle mit dem orientalischen Attribute des Turbans aus, bald läßt er sie ohne jedes orientalische Abzeichen auftreten. Gewöhnlich pflegt eine Gruppe älterer jüdischer Männer in kostbarer Tracht, mit repräsentativer Haltung und denkerhaftem Ausdruck, stellenweise noch durch Attribute des Gelehrten, Bücher und Schreibzeug, charakterisiert, als Rabbiner bezeichnet zu werden. Nach dem vorher Gesagten darf man sich darunter nicht etwa zeitgenössische Rabbiner in ihrer wirklichen Tracht vorstellen oder glauben, daß jüdische Gelehrte in Amsterdam so zu sehen waren, sondern es sind Phantasiebildnisse, denen der Künstler eine eigene romantische Vorstellung des jüdischen Denkers, Gelehrten, Patriarchen untergelegt und diese gleichsam zu einem Typus erhoben hat. Der Bequemlichkeit halber wollen wir jedoch an der traditionellen Bezeichnung Rabbiner festhalten. Findet sich vielleicht gelegentlich ein Anklang an rituelle Bekleidungsstücke des jüdischen Kultus, so hat er doch so weitgehende Veränderungen mit ihnen vorgenommen, daß ihre ursprüngliche Form und Bestimmung gänzlich verwischt und eine derartige Feststellung somit nicht von großem Belang ist. Es war ihm nur darum zu tun, Gestalten durch ein gewisses exotisches Aussehen in Typus und Kleidung interessant zu machen, wobei man beobachten kann, daß einzelne Requisiten in ähnlicher Verwendung öfter wiederkehren. So benutzt er gern ein vom Kopf über den Rücken fallendes Tuch, das uns ebenso auf jüdischen Phantasiebildnissen wie in biblischen Historien begegnet [4]) und das vielleicht eine Reminiszenz an den jüdischen Gebetsmantel vorstellt. Wir bemerken es unter der Kappe des »Rabbiners« auf dem Brustbild in Hampton Court (1635, B. 201), der vor der Brust ein reich gegliedertes goldenes Schild an einer Kette trägt — eine prächtige Ausstaffierung, die gewiß dazu dienen soll, ihn zu einer Art hohepriesterlicher Würde zu erheben. Ausgesprochen als Gelehrter gekennzeichnet ist der reich gekleidete Mann von jüdischem Typus auf dem imposanten Halbfigurenbilde des Grafen Nostitz in Prag (1634, B. 198; Abb. 81), der an einem Tisch mit Büchern, Folianten und Schreibgerät sitzt. Das frei erfundene Kostüm weist auf ein Phantasiebildnis: ein pelzverbrämter schwellender Sammetmantel, über dem zwei goldene Brustketten hängen, das über den Rücken fallende Tuch hier in der Form einer Kopfbinde unter dem mit zwei Erhebungen gewölbten Sammetbarett. Die Gebärde der an das Kinn geführten linken Hand, die offenbar

ein Grübeln über den gelesenen Stoff versinnlichen soll, bringt einen genrehaften Zug in die Darstellung, während der Blick in porträtmäßiger Weise Fühlung mit dem Beschauer sucht. (Andere Beispiele von »Rabbinern«: B. 200, 202, 203, wozu noch das Oldenburger »Brustbild eines Greises« B. 140 kommt, das offenbar auch einen jüdischen Typus zeigt). Der Name Rabbiner, den man den Gestalten gegeben hat, kennzeichnet schon, daß sie sich durch Denken und geistige Arbeit besonders ausweisen. Man findet darin Rembrandts Poetisierung und Romantisierung des ihm in Amsterdam entgegengetretenen Typus der geistig hochstehenden und gelehrten portugiesischen Juden.



81. Rabbiner. Prag, Graf Nostitz.

Bei der Gruppe von Phantasiebildnissen, die er durch irgendwelche Attribute, hauptsächlich den Turban, als orientalisch charakterisiert hat, ist das eine Maskierung, für die ihm ebenso jüdische wie andersrassige Modelle dienten. Manche Gestalten und Typen finden sich darunter, die ähnlich in biblischen Historien wiederkehren. Mit derartigen Arbeiten verfolgte er gewiß auch den Zweck, ein Material von Kostüm- und Ausdrucksstudien zu erfinden und durchzudenken, um es bei verschiedenen Gelegenheiten bereit zu haben und darauf zurückgreifen zu können. Unter den orientalisierenden Phantasiebildnissen weist eines der eindrucksvollsten und bekanntesten, wenn auch nicht sympathischsten Stücke dieser Jahre zweifellos auf ein jüdisches Modell: der feiste bärtige Mann in prächtigem Aufzug und Turban mit ineinandergelegten Händen, im Besitze des Herzogs von Devonshire (1635, B. 199; Abb. 82), der unter dem Namen» Rabbiner« geht. Sein scharf geschnittener starrsinniger Pharisäerkopf könnte einem der Orthodoxen, die über Uriel da Costa oder Spinoza richteten, angehören. Auffallend ist, daß die Lokalität bestimmter und ausführlicher als bei anderen derartigen Bildnissen gegeben ist. Man blickt rechts in ein hinteres Gemach, das mit allerhand Gegenständen,

einem Tisch mit Decke, auf dem ein aufgeschlagenes Buch liegt, Armstuhl, Wandleuchter, ausgestattet ist, auch eine von einer Schlange umwundene Säule enthält, an deren oberem Ende eine barocke Verzierung von Löwen oder Drachen mit aufgerissenem Maul angebracht ist. Man hat schon die Vermutung ausgesprochen, daß eine biblische Figur gemeint sei und unter Berücksichtigung des Symbols der »ehernen Schlange« an Aaron gedacht. Eher haben wii uns vielleicht Moses vorzustellen, der, schon früh mit den Zügen eines Magiers und mystischen Theosophen ausgestattet, nach der späteren rabbinischen Anschauung als Erfinder der Kabbala angesehen und noch im 17. Jahrhundert als wissenschaftliches Universalgenie gefeiert wurde [5]). Bei dieser Auffassung erhält die Verbindung des Tisches mit dem feierlich aufgeschlagenen Buch und des Symbols der ehernen Schlange eine besondere Bedeutung. Das Bild genoß von jeher eine große Beliebtheit und ist eins der populärsten dieser Art von Rembrandt, wie die zahlreichen davon existierenden Kopien bestätigen; es ist auch eine der bezeichnendsten Eingebungen seiner Phantasie aus dieser Zeit, die eine bestimmte Seite seines Wesens besonders eindringlich repräsentiert. So sehr auch das was er zum Ausdruck bringen wollte, getroffen erscheint, so zählt das Bild mit seiner etwas brutalen Theatralik und seiner stark materialistischen Stoffbezeichnung für uns nicht zu Leistungen, die wir vor allem an ihm schätzen.



82. Orientale. London, Herzog von Devonshire.

Fragen wir nach vorbereitenden Zeichnungen für Phantasiebildnisse, so gibt es deren ebenso wenig wie für bestellte Porträts, aber unter dem erhaltenen Material findet sich eine Anzahl von Kompositionsentwürfen und Einzelstudien, von denen etliches in jenen wiederkehrt. Er machte

ja keine genauen Vorzeichnungen für auszuführende Werke, sondern diese sind gleichsam ein Extrakt oder eine Konzentration von Studiennotizen, die er bei verschiedenen Gelegenheiten genommen. Eine Anzahl von Zeichnungen umkreist Motive der Gelehrten-, Rabbiner-, Orientalen-Darstellungen. Die Haltung von Kopf und Oberkörper des orientalisch kostümierten Juden (Herzog von Devonshire) treffen wir ähnlich (im Gegensinne) auf der früher in der Heseltine-Sammlung befindlichen sorgfältig mit dem Pinsel durchlavierten Zeichnung eines am Arbeitstische sitzenden Gelehrten im Turban, der die linke Hand dozierend vorstreckt (HdG. 998); ein Blatt, das aber vermutlich später entstand und in die Nähe des Berliner Anslo führt, in den auch das Bücherstilleben auf dem Tisch überging. Zahlreich sind die Detailstudien, wo er Sitz und Wirkung von Kostüm- und Ausstattungsstücken erprobt hat. Er besaß ein ganzes Repertorium von Zeichnungen mit Entwürfen verschiedener Phantasiekostüme, zum Teil am Modell studiert, und man kann daran sehen, wie es ihn reizt, immer neue Variationen zu erfinden. Wie mannigfaltig sind allein bei ihm die Formen des Turbans, die er unausgesetzt verändert und mit wechselnden Zutaten versieht. Was auf den Bildern mit größter Sorgfalt in Farben durchgeführt erscheint, sehen wir auf Zeichnungsstudien mit ein paar abkürzenden Strichen hingesetzt. Ein frühes Sammelblatt mit vier männlichen Köpfen (HdG. 1363) enthält darunter zwei im Profil, die einen Turban mit Klunker tragen, wie er auf dem Münchener »Brustbild eines Türken« (B. 147) vorkommt, an den auch der untere der beiden Köpfe erinnert. Derartige Studien boten immer nur Anhaltspunkte und Unterstützungen für das Gedächtnis. Die ins einzelne gehende Durcharbeitung begann erst mit dem Pinsel in der Hand, und von dieser erzählt Houbraken, daß Rembrandt nach Aussage seiner Schüler einen oder zwei Tage darauf verwenden konnte,



83. **Zeichnung eines Gelehrten. HdG. 998.**

einen Turban, so wie er ihn haben wollte, möglichst anschaulich herauszubringen.

Darf der unter dem Namen Rabbiner gehende orientalisch aufgemachte Jude beim Herzog von Devonshire als ein charakteristisches Produkt dieser Phantasierichtung gelten, so teilen mit ihm wesentliche Eigenschaften zwei stilistisch verwandte Bildnisse, deren Modelle von einer anderen Seite seiner Neigung zum Seltsamen, Auffallenden und Grotesken entgegenkamen. Etwas ähnlich Herausforderndes und Protziges hat der etwa gleichzeitig entstandene Fahnenträger der Sammlung Robert de Rothschild in Paris (wahrscheinlich 1635, B. 206). Möglicherweise hat er unter Zugrundelegung des eigenen Antlitzes, mit dem eine gewisse Ähnlichkeit besteht, den ihm vorschwebenden Typus des kriegerisch aufgemachten Mannes herausgebildet, dem er durch den wirr herabhängenden ungepflegten Schnurrbart und durch die Haltung ein verwegenes landsknechthaftes Aussehen verlieh. In der Anlage und Durchführung ist alles darauf berechnet, einem starken Bewegungseindruck Vorschub zu leisten: die Stellung des Körpers mit den verschiedenen Richtungsaxen der einzelnen Teile, der in die Hüfte gestemmte rechte Arm, dessen Ellenbogen aus der Bildfläche hervorzuprallen scheint, das vielfach geschlitzte auf- und abwogende Federbarett, die unruhig hastenden, stellenweise blitzartig zuckenden Falten und Tressen der Gewandung, die zahlreichen Vor- und Übereinanderschiebungen einzelner Stücke. Das Fahnentuch rauscht wasserfallartig mit seinem Faltengeschlängel über den linken Arm, dessen Hand den Stiel gepackt hält, während es mit seinem oberen Teil einen hellen glatten Grund bildet für das sausende Linienspiel des Körpers. Die bravouröse Darstellungsform deckt sich hier ganz mit der Natur des Mannes, der burschikos,



84. Fahnenträger. Paris, Robert de Rothschild.

draufgängerisch, aufgebläht in Selbstgefälligkeit und in dem Prunke seiner Erscheinung vor uns steht. In Stimmung und Technik ein Seitenstück zu dem Doppelbildnis des tafelnden Künstlers mit der Gattin auf dem Schoße. Das Kolorit ganz auf Grün und Gelb gestellt und einer reicheren Farbigkeit entbehrend. Nicht von so grotesker Wirkung, aber auf einen fremdländisch-phantastischen Eindruck berechnet ist das Brustbild eines Mannes mit großem Schnurrbart, in Pelzmantel und Pelzhaube, beides durch reichen Kettenschmuck ausgezeichnet, der mit der Rechten einen Stock mit kostbarem Griff gleichsam präsentiert, von Hofstede de Groot betitelt »Studiengestalt im Gewand eines slavischen Fürsten« (1637, Petersburg, B. 228). Inwieweit diese Bezeichnung zutreffen kann, hat die Kostümgeschichte zu entscheiden. Indessen ist das kostümliche Arrangement im wesentlichen wohl eine Erfindung Rembrandts. Darauf weist schon die über die Schulter fallende Quaste mit goldener Fassung an einer goldenen Kette, die ganz ähnlich auf dem Bildnis Saskias von 1635 in der Sammlung Edmond de Rothschild (B. 155) vorkommt. Dem Fahnenträger gegenüber hat der mächtige aufwärts gedrehte Schnurrbart etwas Gepflegtes; Haltung und Zuschnitt des Mannes sollen eine vornehme exotische Person andeuten. Zeigt die Anlage auch nicht eine so stürmische Bewegtheit wie bei jenem, so ist doch das Modell offenbar daraufhin gestellt, daß durch starke Ausbuchtungen im Umriß, Zickzacklinien, Überschneidungen das Unruhige im barocken Sinne gefördert wird.

Wie die Porträts auf Bestellung so haben auch die Phantasiebildnisse an jener gegen Ende der dreißiger Jahre einsetzenden Beruhigung und Abklärung des Stiles teilgenommen — eine Erscheinung, die wir, lediglich um ihr einen Namen zu geben, als klassische Tendenz bezeichneten. Was wir bereits an dem Londoner Selbstbildnis von 1640 bemerkt und ausgeführt haben, das läßt sich ebenso auf die späten Saskia-Darstellungen und andere Phantasiebildnisse übertragen. Das Dresdener Gemälde »Saskia mit der roten Blume« von 1641 (B. 264) kommt in Anlage und Durchführung gleichzeitigen Porträts, die wir vorher besprochen haben, ganz nahe und unterscheidet sich von ihnen nur durch die Gestik. Die Linke vor die Brust legend, mit der Rechten die Blume vorweisend, wendet sie den von offenem Haar umrahmten Kopf mit einem schwärmerischen Blick gegen den Beschauer; neben ihr auf dem Tische steht ein Korb mit Blumen, dem sie offenbar eine entnommen hat. Julius Lange hat die Hand vor der Brust hier als Ergebenheitsbezeugung erklärt, aber wem oder weshalb sollte die Frau ihre Ergebenheit bezeugen — die Geste soll wohl eher als Begleitung zu dem Ausdruck des Kopfes ein Gefühl schwärmerischer Hingabe andeuten. Wie anders nimmt sich hier das Darreichen einer Blume aus als bei Frans Hals, der das auch einmal als Bildnismotiv verwandt hat,

als er die Frau des Stephanus Geraerdts (Ferrières, Slg. Rothschild), ein Gegenstück zu dem Porträt ihres Mannes, diesem mit keck herausfordernder und lachender Miene eine Rose hinstrecken läßt, so daß, indem der Gatte darauf reagiert, sich eine Beziehung von Bild zu Bild anknüpft. Saskias Gebärde, mit der sie sich an den Beschauer wendet, hat nichts Momentanes, sondern gleichsam etwas Objektiviertes, Symbolisches, und man darf sich vielleicht fragen, ob der Gestalt nicht irgendein mythologischer oder allegorischer Sinn nach Art der Flora-Darstellungen untergelegt war. Sie trug anfangs ein später — wahrscheinlich von Rembrandt selbst — übermaltes Barett, wie es die von Hans Kauffmann dazu gefundene Münchener Vorzeichnung erkennen läßt, und ebenso wie auf dem nach Saskias Tode vollendeten Berliner Brustbild von 1643. Beiden ist ein ähnliches mild schwärmerisches Lächeln eigen, worin wir dasselbe Leonardesk-Giorgioneske Sentiment sich spiegeln sehen, das wir auf anderen gleichzeitigen Porträts beobachteten, so daß das nicht als eine aus dem besonderen inneren Wesen Saskias herausentwickelte Stimmung anzusehen ist, sondern mit der allgemeinen Stil- und Ausdruckstendenz, die Rembrandt damals bevorzugte, zusammenhängt. Die Berliner Saskia mit ihrer Harmonik in Form und Farbe ist ganz in das eingemündet, was wir den getragenen Stil nennen werden.

Es bleiben uns nun noch die Werke, die mehr als eine Person enthalten, wo mit der Porträtaufgabe die Aufgabe der Gruppenbildung zusammenfällt. Als Hauptthemata kommen dabei das Familien- und das Korporationsstück in Betracht, die beide in Holland ein besonderes Heimatrecht hatten. Das Korporationsbild, das mit gesellschaftlichen Gegebenheiten und Institutionen des Landes in einem engen Zusammenhange steht, war eine ausgesprochen nationale Aufgabe, der es oblag, eine Anzahl durch Beruf oder Amt verbundener Menschen als ein Collectivum in eine Gruppe gefaßt zur Darstellung zu bringen, und hatte eine seit dem 16. Jahrhundert mit verschiedenen Modifikationen und Weiterbildungen sich fortsetzende Entwicklung und Tradition. Aber auch das Familienportät war in Holland ganz anders eingebürgert als etwa in Italien, wo es nur ausnahmsweise Verwendung fand.

Beginnen wir mit dem Familienporträt, so haben wir es dabei entweder mit Ehepaaren allein oder mit Eltern in Verbindung von Kindern zu tun. In dem ersteren Fall war es im allgemeinen üblich, daß Eheleute sich als Gegenstücke malen ließen, wie es auch bei Rembrandt das gewöhnliche ist. Am häufigsten sind es Brustbilder, seltener Halbfiguren, ganz vereinzelt Figuren in ganzer Gestalt, was einerseits mit den Platzverhältnissen in den Häusern, andererseits mit den Preisforderungen zusammenhing. Die Entsprechung der beiden Gegenstücke beschränkt sich gewöhnlich darauf, daß die Körper sich einander zuwenden,

ohne daß ein inneres Verhältnis zwischen den Personen hergestellt wird, indem der Zielpunkt ihrer Aufmerksamkeit durch die Blickrichtung auf den Beschauer vorgeschrieben ist. Nur ganz gelegentlich kommt es bei Rembrandt — wie auch bei anderen holländischen Malern — zur Andeutung einer inneren Beziehung. Eine solche Ausnahme sind die Halbfigurenbilder der sitzenden Eheleute in der Wiener Galerie (um 1632, B. 93, 94): beide in ihrer Zeittracht konventionell und repräsentativ aufgefaßt, die Handschuhe in der Linken; die Frau im verlorenen Profil die Augen nach dem Gegenstück richtend und offenbar den Mann fixierend, während dieser sich geradeaus an den Beschauer wendet und die rechte Hand gegen die Frau hin führt, als wollte er sie vorweisen oder vorstellen. Die Haltung des Mannes könnte aber auch, wenn man das Bild allein sähe, eine bloße Explikationsgebärde bedeuten, wie sie sich häufig findet; jedenfalls kommt das was gemeint ist, nicht klar heraus, und eine mehr als formale Beziehung zwischen zwei getrennten Bildern zu schaffen, hat immer etwas Mißliches — nun gar, wenn man so weit geht wie Frans Hals auf den schon oben angeführten Bildnissen des Stephanus Geraerdts und seiner Gattin, wo durch das Darreichen der Blume durch die Frau ein Hinüberspielen von einem zum anderen bewirkt wird. Abgesehen davon, daß bei einer späteren Trennung der Stücke — wie sie z. B. für die beiden Hals heute besteht — der gemeinte Sinn verloren geht, hat auch das Hinarbeiten auf eine innere Einheit zwischen zwei getrennten Bildern etwas ästhetisch nicht Befriedigendes.

Wir beginnen als Übergang vom Einzel- zum Gruppenporträt mit zwei Gegenstücken von Eheleuten in Lebensgröße, denen je ein Kind beigegeben ist: auf dem einen Jan Pellicorne mit einem Sohn, auf dem anderen die Gattin mit einer Tochter (1632, Wallace-Museum, B. 79, 80). Mann und Frau auf einem Armstuhl sitzend, wenden beide das Antlitz starr gegen den Beschauer, desgleichen die neben ihnen stehenden Kinder, obwohl jedes von diesen mit dem betreffenden Elternteil durch einen Handlungsakt verbunden ist: der Knabe, indem er mit beiden Händen dem Vater einen Beutel mit einem Zettel vorweist, den dieser in Empfang nimmt, die Tochter nach einer Münze greifend, die ihr die Mutter zureicht, nachdem sie sie offenbar eben dem auf ihrem Schoße liegenden Beutel entnommen hat. Das stoffliche Motiv, das einen mit Geld zusammenhängenden Vorgang so aufdringlich in den Vordergrund rückt, geht gewiß auf den Besteller zurück und hat in gesellschaftlichen Verhältnissen seinen Ursprung. Wie sozialer Sinn und soziale Fürsorge eine als notwendig empfundene Pflicht und ein Stolz der holländischen Bürger war — woraus auch gewisse Korporationsbilder, die Vorsteher und Vorsteherinnen gemeinnütziger Anstalten darstellen, hervorgegangen sind —, so war es vermutlich der Wunsch des Auftraggebers, sich selbst in der Eigenschaft als Stifter für eine solche Anstalt, die Gattin als Spenderin kleinerer

Almosen gekennzeichnet zu sehen, während die Kinder als hilfereichende Teilnehmer an der Wohltätigkeitsübung der Eltern eingeführt werden. Es hat aber etwas höchst Unnatürliches, daß Eltern und Kinder, obwohl sie etwas vornehmen, was ein gegenseitiges Sichzuwenden erfordern würde, gänzlich unbekümmert umeinander, jeder für sich, ihre Aufmerksamkeit auf etwas außerhalb des Bildes Liegendes richten. Jeder Kopf ist wie ein Einzelporträt behandelt; die zwischen den Figuren eines Bildes vermittelnde Handlung bleibt etwas rein Äußerliches, gleichsam Symbolisches. Von einer eigentlichen Gruppenbildung kann auch kaum die Rede sein; jedes Kind ist dem betreffenden Elternteil lose beigeordnet und ihm subordiniert. So stecken die Bilder noch ganz im Konventionellen, haben etwas Gezwungenes und Starres, reine Repräsentationsporträts ohne innere Beziehung und seelische Fühlungnahme zwischen den auf einem Stück vereinigten Personen.

Denselben repräsentativen Charakter trägt das Doppelporträt eines wohlsituierten Ehepaares in kleinen ganzen Figuren vom Jahre 1633 (Boston, Gardner-Museum, B. 99), das als Schauplatz einen realistisch behandelten Innenraum hat, ähnlich wie das kleine Portät des stehenden jungen Mädchens (B. 53) und gleich diesem der Art Thomas de Keyzers sich nähernd. Die Frau sitzt in fast gleicher Haltung wie die Gattin des Jan Pellicorne, der Mann in einfachem schwarzem Ausgehanzug, nicht so stutzerhaft aufgedonnert wie der Marten Daey, steht etwas weiter hinten im Raum, ohne jede formale Verknüpfung mit ihr — man könnte aus dem Bilde ebenso gut zwei Einzelporträts machen. Auch die räumliche Umgebung ist in keine befriedigende formale und dekorative Beziehung zu den Figuren gesetzt. Wie auf dem erwähnten Bilde des jungen Mädchens führen im Hintergrunde ein paar Stufen, schräg zum Fußboden verlaufend, zu einem Ausgang; in der linken Ecke ein Stuhl, der in dieselbe Richtung weist, in welche die Frauenfigur mit dem Hauptzuge ihrer Haltung eingestellt ist, während die Füße des Mannes der Längs- und Querbewegung der Stufen folgen — also wieder eine Anlage mit einer starken Betonung sich kreuzender Raumdiagonalen, indem auf eine Tiefenillusion mit linearen Konstruktionsmitteln und unter wesentlicher Zuhilfenahme von Rückschiebern hingearbeitet wird. Hart stoßen sich die Dinge im Raum, noch ist keine Möglichkeit gefunden, Figürliches und Umgebung vermittels eines einheitlichen dekorativen Systems zu binden.

Während bei diesem Gemälde mit den steif nebeneinander gepflanzten Einzelfiguren von einer eigentlichen Problematik der Gruppenbildung garnicht die Rede sein kann, gibt es aus demselben Jahr ein Doppelportät, das einen ganz anderen Lösungsversuch mit innerer und äußerer Verknüpfung der figürlichen Glieder anstrebt: das große unter dem Namen der Schiffsbaumeister und seine Frau bekannte Gemälde



in Buckingham Palace (1633, B. 105). Trotz des stark genrehaften Charakters haben wir es jedenfalls mit einem Porträtstück zu tun — dafür spricht die Art der Auffassung wie das Zeitkostüm. Es gehört zu der Klasse der Berufsporträts, die auf die Betätigung des Dargestellten hinweisen, wie bei den Gelehrten und Predigern, dem Schreibmeister Coppenol und anderen. An Stelle des Hochformats ist ein Breitformat mit halben Figuren getreten. Wie die Eltern Pellicorne mit ihren Kindern, so sind hier die beiden Ehegatten durch einen äußeren Vorgang verknüpft, aber er hat nichts bloß Symbolisches, sondern wird mit voller realistischer Handgreiflichkeit und mit gegenseitigem In-Beziehung-



85. Der Schiffsbaumeister. London, Buckingham Palace.

Treten der Figuren vor Augen geführt. Der alte Schiffsbaumeister, der eben an seinem Arbeitstisch gezeichnet hat — er hält in der Rechten den Zirkel, die Linke ruht auf einem Blatt Papier —, wendet sich seitwärts zu seiner Frau, die ihn eilig aufgestört hat, um ihm einen Brief zu überreichen, während sie mit der Linken den Griff der Tür noch umfaßt, durch die sie eingetreten ist und gleich wieder verschwinden wird. Die Bewegung der Frau hat etwas Hastiges, Polterndes, zwischen Kommen und Gehen. Ihr Vorhaben wird unter den Augen des Beschauers bis zu Ende durchgeführt, bis zur Übergabe des Schriftstückes, nach dem der Mann mit der Rechten greift. Beide Personen sind ganz durch die Handlung in Anspruch genommen und wenden einander ihre Aufmerksamkeit zu, wenn auch der Blick des Mannes sich nicht scharf auf

die Frau richtet, sondern an ihr vorbei aus dem Bilde herausstrebt, so daß sein Kopf eine stärkere, mehr porträtmäßige Facerichtung erhält, was ihn zugleich als die Hauptperson kennzeichnet, während die Frau mehr eine begleitende Rolle spielt. Die Art von Dramatisierung und starker Bewegtheit, ungewöhnlich für ein Doppelporträt, geht zusammen mit Bestrebungen, wie sie Rembrandt gleichzeitig auf dem Gebiete der Historie verfolgte. Dem Format entsprechend ist — im Gegensatz zu dem Hochbild in Boston — der Raumausschnitt knapp bemessen; den Tisch sieht man in starker Aufsicht und durch das von dem am linken Rande sichtbare Fenster kommende Licht hell beleuchtet, so daß Schreibgeräte und Papiere klar hervortreten.

Unter den Radierungen gibt es ein Berufsporträt, wo dem Porträtierten eine nicht zu ihm in verwandtschaftlicher Beziehung stehende Figur beigegeben und mit ihm zu einer Gruppe verbunden ist, um ihn in der Ausübung seines Berufes näher zu charakterisieren. Es ist die unter dem Namen »der Goldwäger« bekannte Darstellung des Steuereinnehmers Uijtenbogaert von 1639 (B. 281), die mehr genrehaften als porträtmäßigen Charakter zeigt. Auf den Meister selbst geht jedenfalls nur der Entwurf und in der Ausführung die Anlage des Kopfes zurück, während das übrige offenbar von einem Schüler schwach und kleinlich durchgearbeitet wurde. Da ihm der Dargestellte, der ein großer Kunstsammler war, vermutlich persönlich nahestand, so konnte er sich wohl größere Freiheiten erlauben und ihn mit einem Phantasiekostüm ausstatten. Er sitzt an seinem Arbeitstisch, der mit Geldsäcken bedeckt ist; von einem an der Zimmerdecke befestigten Regal, das mit Skripturen und Schriftrollen gefüllt ist, hängt eine Wage herab, deren eine Schale einen Geldsack enthält. Eine große Geldkiste und verschiedene Tonnen im Vordergrunde dienen weiter zu einer Charakterisierung des Milieus. Der Steuereinnehmer sitzt mit der Schreibfeder in der Rechten vor seinem aufgeschlagenen Rechnungsbuch und reicht mit der anderen Hand einem vor ihm knienden Jungen einen Beutel. Links im Hintergrunde gewahrt man einen Mann und eine Frau, die auf die Abwicklung ihrer Geschäfte warten. An der Wand hängt ein Bild mit der Darstellung der Aufrichtung der ehernen Schlange, das den Mann in seiner Eigenschaft als Kunstsammler kennzeichnet. Was in den beiden Bildern des Ehepaares Pellicorne bei der Kopolierung von Eltern und Kind gleichsam nur symbolisch angedeutet war, das ist hier zu einer realistisch voll anschaulichen Handlung geworden.

Wenn auch gänzlich verschieden an geistigem Leben und Inhalt, so zeigt doch seiner formalen Anlage nach der Uijtenbogaert gewisse Beziehungen zu dem Mennonitenprediger Anslo auf dem Berliner Gemälde (B. 282), worauf auch ein paar mit beiden in Berührung stehende Zeichnungen weisen. Der 1641 datierte Anslo ist gleichfalls ein Berufs-

porträt und setzt sich aus zwei Figuren zusammen. Während das Werk nach seinem Einzug in die Berliner Galerie die Bezeichnung erhielt: »Anslo eine Witwe tröstend«, nimmt man jetzt sicher mit Recht an, daß die Frau die Gattin des berühmten Mennonitenpredigers darstellt, wofür auch eine bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts zurückreichende Tradition spricht. Um den Mann als Vertreter seines Amtes und in Aus-



86. Der Mennonitenprediger Anslo. Berlin.

übung seiner Gaben zu kennzeichnen, ist das was auf den vorhergehenden Einzelporträts von Geistlichen mehr konventionelle Geste war, hier tiefgreifende Ausdrucksgebärde geworden und, um der Rede- und Überredungskunst ein Objekt der Betätigung und dem Gestus der linken Hand eine Motivierung zu geben, die Frau beigefügt, die mit den Händen im Schoß, den Kopf im Profil, tiefgespannt und teilnahmsvoll zuhört. Indem Anslo mit zugewandtem Kopf und Blick auf sie einspricht, schaut sie, im Banne des Redners, nachdenklich geradeaus und steht ganz unter dem Eindruck seiner Worte. Gewiß beabsichtigte Rembrandt den wegen seiner Beredsamkeit bekannten Prediger in dieser Eigenschaft vorzuführen, die auch Vondel in seinem Epigramm rühmt, das

er entweder auf das Berliner Gemälde oder die Radierung Anslos von demselben Jahre verfaßte:

Ay, Rembrandt, mael Kornelis stem.
Het zichtbre deel is 't minst van hem:
't Onzichtbre kent men slechts door d'ooren.
Wie Anslo zien wil, moet hem hooren.

Das Redemotiv wird auf dem Gemälde weit eindringlicher zur Anschauung gebracht als auf der Radierung, auf die wir gleich noch zu sprechen kommen werden, eben dadurch, daß durch Einführung der Frau jemand vorhanden ist, an dem sich der Redner betätigt, und man darf wohl annehmen, daß Rembrandt sie aus diesem Grunde beifügte. Geistig und kompositionell dem Prediger subordiniert, ist sie ganz an die rechte Seite gerückt, sitzt tiefer und ist sogar im Vergleich mit ihm in den Proportionen zu klein geraten, während er durch das Volumen des Körpers, die breite Entfaltung des Gesichtes, den nachdrücklichen Gestus ein starkes Übergewicht hat. Der Schwerpunkt des Bildes ist durch die Figurengruppe nach rechts gerückt, so daß die ganze linke Seite — mehr als ein Drittel der Breite — dem Tisch mit seiner Decke und dem darüber gelegten, teilweise aufgeschlagenen Smyrnateppich, auf dem sich Bücher und ein Leuchter befinden, eingeräumt ist. Das Stilleben ist gegen das Figürliche ausgewogen, aber dieses ist nicht zu einer formal geschlossenen Gruppe zusammengefaßt, und die Frauengestalt wirkt wie angestückt. Sahen wir bei dem »Schiffsbaumeister« den Augenpunkt so hoch genommen, daß man die ganze Tischplatte mit ihrem Inhalt von oben voll überblicken kann, so ist bei dem Anslo die Ansicht von unten gewählt, bei der die Tischplatte stark verkürzt erscheint — aber es gibt hier überhaupt keinen einheitlichen Augenpunkt. In der Raumbildung macht sich eine fortgeschrittene Irrationalisierung bemerkbar. Kein Fenster dient als sichtbare Lichtquelle. Alle plastischen und linearen Teile werden nach dem Hintergrunde zu aufgehoben; das Büchergestell hinter dem Prediger wirkt nur als farbige Erscheinung. Die Atmosphäre, durch den scharfen von links oben kommenden Lichteinfall durchschnitten, dampft um und zwischen den Figuren. Wo das Licht nicht hintrifft, waltet ein unbestimmter und dämmeriger Raumschatten. Bei aller Farbigkeit von Einzelheiten behält man das Bild als braun-goldenes Monochrom im Gedächtnis.

Es gibt wenige Rembrandtsche Werke, die uns einen so tiefen Einblick in ihre Entstehungsgeschichte gewähren. Wir besitzen die auf dasselbe Jahr 1641 datierte ähnliche Radierung (b. 271) und zwei Zeichnungen, die mit dieser und mit dem Gemälde zusammenhängen. Die Radierung, die Anslo in halber Figur hinter seinem Arbeitstische sitzend darstellt, ist ausgesprochen porträtmäßig gehalten: der Kopf fest auf



einen links seitwärts zu denkenden Beschauer gerichtet, mit dem der Blick Berührung sucht, indem die Linke mit dem Redegestus jenen zugleich auf das vor ihm stehende aufgeschlagene Buch weist. Dadurch daß die rechte Hand mit der zwischen dem Zeigefinger durchgesteckten Schreibfeder auf das hochgestellte Buch gelegt ist, wird eine — man darf wohl sagen künstliche und offizielle Porträtpose hervorgerufen. In der oberen Partie ein großes Stück leerer Raum, das vermöge der technischen Behandlung die Funktion hat, als Luftschicht die Figur zu umhüllen, wie es auf den vorhergehenden Porträtradierungen in der Weise noch nicht vorkommt. Zu der Radierung gibt es eine bis in alle Einzelheiten durchgeführte Rötelzeichnung im Gegensinne, die, mit Rembrandts Namen und dem Datum 1640 bezeichnet, zur Durchpausung benutzt wurde, wie Ritzspuren noch erkennen lassen (London, HdG. 846). Sie darf schon als ein abgerundetes, in sich abgeschlossenes Kunstwerk angesehen werden, worauf auch die Art der Anbringung und Größe der Signatur weist, und ist vielleicht anfangs garnicht zu dem Zwecke hergestellt, als Vorlage für eine Radierung zu dienen, wurde dann aber, als der Wunsch entstand, das Motiv für die Vervielfältigung festzuhalten, ohne weiteres durch Pausung auf die Kupferplatte übertragen. Eine zweite lavierte Federzeichnung von derselben sorgfältigen Ausführlichkeit, gleichfalls 1640 datiert (Paris, Edmond de Rothschild, HdG. 816), stellt Anslo in ganzer Figur auf dem Armstuhl sitzend dar, ein kleines Stück des Tisches neben sich. Nach der gleichen Seite gewendet wie auf der Rötelzeichnung, nur Kopf und Blick etwas mehr gesenkt, führt er mit der Linken den Redegestus aus. Das Blatt macht in seiner Natürlichkeit ganz den Eindruck einer nach dem Leben genommenen Porträtstudie und wird als Anhaltspunkt für



87. **Zeichnung zum Anslo. HdG. 816.**

die Konzeption des Gemäldes gedient haben. Mit dieser — soweit es sich um das Sitzen am Tisch und den Redegestus handelt — stehen nun auch zwei Kompositionsstudien eines Mannes in Phantasiekostüm in Beziehung: die in der ehemaligen Sammlung Heseltine befindliche Zeichnung eines orientalisch gekleideten Gelehrten (Abb. 83) und eine andere in Berlin (Freise 113). Die erstere hat für die Genesis des Berliner Bildes noch dadurch eine besondere Bedeutung, weil von ihr das Bücherstilleben mit dem Leuchter auf dem Tisch übernommen ist; auf ihr ist auch mit den Mitteln einer tönenden Pinsellavierung eine Irrationalisierung des Raumes durch Atmosphäre und Licht durchgeführt. Sieht man von dem Gestus ab[6]), so ergibt sich für die Haltung der Figur auf den beiden Zeichnungen auch eine Verwandtschaft mit dem »Goldwäger«, und man kann des öfteren wahrnehmen, wie Rembrandt aus demselben formalen Studienmotiv stofflich verschiedene Darstellungen entwickelt hat. Der Redegestus erhält auf dem Gemälde einen besonderen Nachdruck dadurch, daß er auf eine zweite Person, die zuhörende Frau, bezogen wird, auf die das geistige Fluidum von dem Manne übergeht. Durch den Kontakt von Figur zu Figur wird ein geschlossener Zusammenhang geschaffen; Kopf und Blick des Predigers sind nicht konventionell porträtmäßig aus dem Bilde gerichtet, sondern ganz der Frau zugewandt, so daß eine völlige innere Einheit hergestellt wird. Zugleich hat dieser durch die ganze Haltung und durch die auf den Tisch gestützte rechte Hand eine in keiner der Vorarbeiten erreichte Würde gewonnen. Vielleicht kam Rembrandt erst im Laufe der Arbeit der Gedanke die Frau aufzunehmen, um Anslos Wort eine nachfühlbare Resonanz zu geben und seine Stimme wirklich zum geistigen Zentrum des Bildes zu machen. Dafür spricht auch, was wir schon über die Anlage und Kleinheit der Frauengestalt gesagt haben. Die Heseltine-Zeichnung mit ihren ähnlichen Verhältnissen, wo der Abstand des Mannes vom rechten Rand etwa der gleiche ist wie auf dem Gemälde, gibt uns einen Anhaltspunkt, wie dieses ohne die zweite Figur hätte aussehen können. So ist der Anslo kein eigentliches Doppelporträt mit gleichwertigen Figuren, sondern dem Prediger wurde die Frau gleichsam als ein Substrat, an dem sich eine an ihm bewunderte Eigenschaft auswirken kann, beigegeben. Durch die Einführung eines durch die seelische Beziehung zwischen beiden motivierten Vorganges wurde der Charakter des Bildes aber aus dem rein Porträthaften mehr nach der Seite des Historisch-Sittenbildlichen verschoben.

Die gleiche Tendenz vermögen wir schon auf dem ersten Korporationsbilde, das Rembrandt geschaffen, wahrzunehmen: der Anatomie des Doktor Tulp (B. 55). Mit diesem 1632 datierten Gemälde müssen wir noch einmal zu dem Anfang seiner Amsterdamer Zeit zurückkehren und uns vergegenwärtigen, wie er sich zu dem in einem besonderen Sinne national

und lokal bedingten Thema stellte. Ein Auftrag zu einem unter dem Namen Anatomie gehenden Gruppenporträt gehörte zu den Seltenheiten und bildete im Vergleich mit Schützen- und Regentenstück eine Ausnahme. In Amsterdam hatte Rembrandts Werk zwei Vorläufer, die aber schon weit zurücklagen: ein von Aert Pietersz im Pahre 1603 und ein von Thomas de Keyzer 1619 geschaffenes Gemälde. Als allgemeine Aufgabe ist vorgeschrieben: Darstellung eines Anatomieprofessors im Kreise von Zuhörern der Chirurgengilde in der Form eines Gruppenporträts Die Ausführung



88. Die Anatomie des Dr. Tulp. Haag.

im einzelnen ließ verschiedene Möglichkeiten zu, und wir sehen, wie jeder der drei Künstler in anderer Weise zu Werke ging. Während bei Thomas de Keyzer der Lehrer an einem aufrecht stehenden Skelett demonstriert, geben Aert Pietersz und Rembrandt einen auf einem Tisch ausgestreckt liegenden Leichnam. Bei der Lösung, die Rembrandt suchte, haftet er teils an der Tradition, teils verfolgt er selbständig seinen Weg in Bezug auf die ihm vorschwebenden künstlerischen Ziele, denen er die Aufgabe anzupassen dachte. So bildete sich denn jedenfalls gleich mit der Konzeption als Urgedanke heraus: es müsse ein Helldunkelbild entstehen, gemäß dem in seiner Phantasie präformierten malerischen Ideal. Die Beziehung des Leichnams zu den Chirurgen, das Verhältnis des hellen Körpers zu den dunklen Trachten: das wird von vornherein den Gang

seiner Erfindung bestimmt haben. Der Leichnam gewinnt als künstlerischer Faktor für die Anlage dieselbe Bedeutung wie die lebenden Menschen. Auf der Tischplatte liegend und in voller Ausdehnung sichtbar, schiebt er sich von der rechten unteren Bildecke schräg zwischen die Figurengruppe, so daß ein großer Teil der Fläche für ihn frei bleibt. Der Professor ist in seiner Eigenschaft als Dozent isoliert; auf der rechten Seite hinter dem Leichnam sitzend, hebt er mit der von der rechten Hand geführten Schere einen Muskel des aufgeschnittenen Armes und begleitet die Demonstration mit dem erläuternden Gestus der Linken. Hinter dem Leichnam sind fünf Zuhörer angeordnet, deren Köpfe übereinander aufsteigen. In der untersten Reihe hält der dem Professor zunächst Sitzende die linke Hand vor der Brust und erhebt den Blick aufwärts ins Weite, als ob er über etwas das ihm aus der Demonstration des Lehrers aufgeht, im Geiste nachsinnt; der links von ihm beugt sich scharf vorwärts und kehrt als einziger dem sezierten Körper seine volle Aufmerksamkeit zu; der welcher über ihm den Oberkörper nach vorn neigt, scheint das Auge nach dem zu Füßen des Leichnams auf einem Pult aufgeschlagenen anatomischen Lehrbuch schweifen zu lassen, vielleicht um das Vorgeführte mit der dort zu sehenden Tafel zu vergleichen[7]; der am höchsten Postierte, fast in voller Frontstellung, wendet sich gegen den Beschauer und verweist ihn mit dem ausgestreckten Zeigefinger der Rechten auf die Sektion; zwischen der schräg nach links aufwärts gestaffelten Vierergruppe und dem Professor ist der fünfte eingeschaltet, mit dem Oberkörper im Profil nach rechts geneigt, während er den Kopf auswärts biegt und gleichfalls den Beschauer fixiert, in den Händen ein Blatt Papier, auf dem die Namen der Dargestellten verzeichnet sind, jeder mit einer Nummer versehen, die der betreffenden Gestalt beigeschrieben ist, so daß man sie identifizieren kann. In voller Ansicht erscheinen die Oberkörper der beiden vorn neben dem Seziertisch im Profil Sitzenden; der linke sieht zu dem Professor hin; das eine sichtbare Auge des rechten ist mit unbestimmter Blickbahn von dem Vorgang abgekehrt. Die nach außen Kontakt suchenden Männer und insbesondere der mit der weisenden Gebärde an den Beschauer appellierende sind überkommene Elemente des Gruppenporträts, aber ihre Funktion ist nicht mehr so aufdringlich wie bei Thomas de Keyzer, sondern ordnet sich mehr dem Hauptmotiv, der durch die Demonstration hervorgerufenen Spannung, unter. Neu ist auch die Art, wie der Knäuel der Zuhörer dem Dozierenden und seinem Demonstrationsobjekt, dem Leichnam, subordiniert wird. Während bei de Keyzer die Anlage zentralisiert ist, indem das Skelett die Mittelachse bildet und zu beiden Seiten je drei Figuren symmetrisch angeordnet sind, unter denen der Professor nur dadurch einen Akzent erhält, daß er einen Hut trägt und mit einem Stift demonstriert, wird bei Rembrandt die Anord-

nung und Massenverteilung dadurch bestimmt, daß der geistige Schwerpunkt in den Professor verlegt wird. Unter Beibehaltung gewisser übernommener Gewohnheiten arbeitet er seine Auffassung heraus, die den Vorgang in eine Art historischen Akt verwandelt und gegenüber einer rein porträtmäßigen Fixierung den momentanen Charakter eines einmaligen Geschehens betont. Damit hängt auch, im Vergleich mit dem Anatomiestück des Aert Pietersz, eine Wertverschiebung zu Gunsten des Leichnams — abgesehen von dessen künstlerisch-malerischer Bestimmung — zusammen. Bei jenem wird er, von den Zuhörern überschnitten, nur an wenigen Stellen sichtbar und spielt für die Gesamtökonomie des Bildes kaum eine Rolle. Für Rembrandt ist er ein Haupt- und Kernstück und er hat ihm sowohl in der Körper- wie in der Gesichtsbildung etwas Individuelles verliehen. Das bleiche starre Totengesicht mit dem geöffneten Mund und den geschlossenen Augen ist offenbar nach der Natur aufgenommen. Es dürfte vielleicht ein Porträt nach dem gehenkten Verbrecher Adriaen Adriaensz sein, der am 31. Januar 1632 seziert wurde; denn auf eine Demonstration an seiner Leiche bezieht sich jedenfalls das Gemälde, da nach dem Ausweis des Amsterdamer Anatomiebuches nur diese eine Sektion im Jahre 1632 stattfand. Welche Fehler dem Körper, vom Standpunkte der Naturwahrheit betrachtet, anhaften, hat Fromentin in seiner scharfen Kritik erläutert.

Bei der kompositionellen Anlage sehen wir verschiedene Tendenzen miteinander ringen: einesteils gewisse Gruppen flächenhaft in geometrischen Gebilden zusammenzufassen, andresteils eine räumliche Tiefenbewegung zu schaffen. Durch den Leichnam wird eine beherrschende Raumdiagonale vorgezeichnet. Wie für deren Bewegung das aufgeschlagene Buch auf dem Pult gleichsam wie ein Sprungbrett wirkt und zugleich als Eckbefestigung dient, das findet sich ähnlich auf anderen Werken dieser Jahre. Daneben gibt es eine Anzahl anderer Richtungslinien, durch deren Divergenzen das kompositionelle Gefüge in seiner einheitlichen Wirkung beeinträchtigt wird. Auffallende Ungeschicklichkeiten machen sich bemerkbar: teilweise kleben die Gestalten aneinander; die beiden Halbfiguren vorn links wiederholen sich ziemlich genau im Umriß; hart wirkt die neben ihnen in einer geraden Linie schräg nach oben geführte Reihe von Köpfen; etwas von einem Lückenbüßer hat der das Blatt in der Hand haltende Mann. Eine Figurenmasse befriedigend durchzuorganisieren war Rembrandt in diesem Entwicklungsstadium nicht imstande. Unschön ist auch das Nebeneinander der Halskrausen — wie hat er später auf den Staalmeesters das Ensemble der Kragen als dekorativen Wert auszunutzen gewußt! Bezüglich des Ausdrucks darf man wohl sagen, daß das was die Zuhörer geistig verbinden und die Masse beherrschen soll, das Moment der Aufmerksamkeit, keine recht überzeugende Wiedergabe gefunden hat. Aber

ein künstlerisches Hauptproblem und das, wodurch sich das Werk von anderen thematisch ähnlichartigen unterschied, war die Beleuchtung. Der helle wächserne Leichnam streckt sich wie ein Lichtkeil zwischen die dunklen Trachten der Chirurgen. Diesem Helligkeitszentrum ordnen sich die anderen Helligkeiten der über das Bild verteilten weißen Kragen unter. An die Plastik der Objekte ist jede Farbe und jeder Ton gebunden. Die Atmosphäre ist noch nicht ein anschaulich gewordenes Medium, das sich zwischen die Gegenstände schiebt — etwa wie bei dem Anslo —, reguliert nicht die Distanzen und bildet noch nicht jene Art Saugapparat, der Farben und Licht auffängt und in zersetztem und gelöstem Zustande weitergibt. Die Farbentöne sind überall weich ineinander gearbeitet. Äußerste Sorgfalt ist auf den Verschmelzungsprozeß der Pigmente verwandt. Die einzige Farbigkeit, die man innerhalb des Schwarz und Weiß gewahrt, ist ein fahles Rot auf der Schulter des sich über den Kopf des Toten vorbeugenden Hörers. Sowohl in bezug auf das luminaristische wie das kompositionelle Problem finden sich Parallelen in anderen Werken dieser Jahre. Der einer Raumdiagonale folgende Lichtkeil fällt auf der großen Radierung der Erweckung des Lazarus (Abb. 22) mit dem Auferstehenden, auf dem farbig viel reicheren Gemälde der Blendung Simsons (Abb. 40) mit dem zu Boden geworfenen Helden zusammen. Bei Aufgaben mit ganz verschiedenem Inhalt ein ähnlicher Gestaltungsprozeß.

Mit all den ihm anhaftenden Schwächen war das Werk in dem Zeitpunkt seines Entstehens eine Leistung. Gegenüber einem Thomas de Keyzer und anderen Amsterdamer Vorgängern tritt ein stärkeres subjektivistisches Element hervor. Unser Hauptinteresse nimmt der dozierende Professor in Anspruch, im Verhältnis zu welchem die Zuhörer nur Masse sind. Die Aufgabe des Korporationsbildes verschiebt sich dahin, einen auf einen bestimmten Moment eingestellten Vorgang herauszuheben, so daß sich das Porträthafte mit dem Historienhaften berührt, wie wir es bei der Nachtwache wiederfinden. Aber während bei der Anatomie — schon durch das Zeitkostüm — das eigentlich Porträthafte überwiegt, werden wir es bei der Nachtwache zu einem folgenschweren Konflikt zwischen Porträt, Phantasiebildnis und Historie kommen sehen.

Zehntes Kapitel

Stilleben und Dekoratives

Da es scheinen könnte, als würden in diesem Abschnitt Dinge, die wenig miteinander zu tun haben, zusammengekoppelt, so sei zunächst kurz auseinandergesetzt, in welchem Sinne wir die Begriffe dekorativ und Stilleben verstanden wissen wollen. Als ästhetischer Begriff kann der Ausdruck »dekorativ« mehrere Bedeutungen umfassen. Er kann einmal das bezeichnen was ein Kunstwerk in besonderer Weise ausziert, kann sich auf die Elemente beziehen, die einzelnen seiner Teile zur Schmückung dienen und damit auf bestimmte Darstellungsobjekte und Darstellungsmittel hindeuten, durch die vom Künstler eine solche Absicht verwirklicht wird. Dazu gehört in erster Linie alles was in das ornamentale Gebiet — im weitesten Sinne — zu rechnen ist: das Ornamentale als objektive Gegebenheit und in seinen durch eine persönliche Phantasie hervorgebrachten Wirkungsformen. In einem Gemälde können z. B. verschiedene Dinge bewußt zum Zweck einer so verstandenen dekorativen Auszierung verwandt werden: Schmuckgebilde aller Art an Kostümen, Architektonisches, Mobiliar und sonstige Einrichtungsgegenstände, Vorhänge und Draperien, aber auch vegetabilische Naturformen, Blumen und Früchte, oder Tiere, etwa ein Pfau, wenn sie in solcher Absicht eingeführt werden. Nehmen wir alles das als objektive Gegebenheiten, so kommt es weiter darauf an, mit welchen Mitteln und Manipulationen solche durch eine persönliche Phantasie in künstlerische Wirkungsformen umgesetzt werden. Das kann entweder in einem formal-plastischen oder in einem optisch-malerischen Sinne geschehen, mehr von einem objektivistischen oder mehr von einem impressionistischen Standpunkt. Was wir als Stillleben, die Franzosen als nature morte bezeichnen, ist eine Bildgattung, die es sich zur Aufgabe macht, unbelebte Gegenstände zu einem Ensemble zusammenzustellen im Hinblick auf eine Zierwirkung. Dieser Zweck liegt in der Aufgabe selbst — auch ein Maler, der für ein Stillleben nur Naturformen, pflanzliche und tierische, ohne Beigabe von Kunstgebilden, verwendet, trachtet danach, sie zu einem dekorativen Ganzen zu vereinigen — mit der imitativen geht die dekorative Absicht Hand in Hand. In den vielen Möglichkeiten, die sich aus Kombinationen

von Naturformen mit handwerklichen und Kunstformen ergeben, findet die Stillebenmalerei ihr Stoffgebiet. Aber abgesehen von der Sondergattung kann auch ein Figurenbild mit stillebenhaften Partien ausgestattet sein, die, je nachdem ihnen ein Künstler Raum und Bedeutung zuweist, für den Eindruck mitsprechen. . . . In verschiedenen Zeiten und Kunstrichtungen wechselt der Schmucktrieb und die Zierlust. Werke der Hochrenaissance und alle solche, die wir unter dem Begriff einer klassischen Kunst verstehen, zeichnen sich durch eine Einfachheit und Klarheit in der Anlage aus und verzichten auf ein reiches, vielfältiges, verwickeltes Schmückungsbeiwerk. Stillebenhafte Neigungen sind kaum vorhanden. Demgegenüber hat der Barock eine Vorliebe für prunkhafte, kostbare, üppige Auszierung, eine Tendenz, die sich ebenso wie in Gerätschaften, handwerklichen und ornamentalen Erzeugnissen, auch in seiner Malkunst kundgibt. Rembrandt hat im Beginne seiner Laufbahn zu dieser Richtung seines Zeitstils ein besonderes Verhältnis gehabt und sich dem in seinen stillebenhaften Schöpfungen voll hingegeben.

Wir müssen zunächst aber noch auf eine andere Bedeutung des Dekorativen eingehen, indem man den Begriff in einem weiteren Sinne faßt, wie das von Wölfflin in glücklicher Weise eingeführt worden ist. Man versteht dann, wie ich es an einer anderen Stelle ausgedrückt habe, »unter dem dekorativen Prinzip die Gesamtheit der einer organisierenden Phantasietätigkeit entstammenden Anschauungsfaktoren, die den eigentlichen ästhetischen Eindruck des Kunstwerkes bestimmen, unter Abzug der imitativen Faktoren, also derer, die sich auf die Reproduktion des Naturgegenständlichen beziehen[1]). Hier wird also der Begriff auf das Ergebnis der organisierenden Phantasietätigkeit übertragen, durch die das künstlerische Gebilde als Ganzes, die Formentopographie einen bestimmten Ziercharakter erhält. Es unterliegt keinem Zweifel, daß jedem Bilde eine ihm eigene Zierwirkung innewohnt, daß der Maler — abgesehen von dem Gegenständlichen, das er anwendet, — durch rein künstlerische Mittel der Anlage und Farbengebung darauf hinarbeitet. Werke verschiedener Epochen trennen sich ebenso wie Werke verschiedener Meister durch ihren dekorativen oder Ziercharakter — eine Erfahrung, die man z. B. leicht machen kann, wenn man versucht, Gemälde von mehreren Händen an einer Wand oder in einem Raume zu gruppieren. Der dekorative Charakter wird einerseits durch den Stil der Zeit, in welcher der Meister schafft, andererseits durch seine persönliche Handschrift bestimmt. Der Grad, in dem ein Künstler mit dem Zeitstil zusammenhängt — ihm Tribut zollt oder sich mehr oder weniger von ihm ablöst — kann natürlich verschieden sein. Es liegt in dem Wesen führender Geister, daß sie einesteils dem Zeitstil seine Richtung geben, andresteils seine Exponenten sind. Daß ein innerer Zusammenhang besteht zwischen den Zierformen und still-

lebenhaften Bildungen, die ein Künstler wählt, und zwischen dem dekorativen Organismus, den sein Bildgefüge als Ganzes offenbart, bedarf nun keiner besonderen Erläuterung mehr.

Rembrandt betreffend haben wir uns somit für den uns beschäftigenden Zeitabschnitt bis zum Beginne der vierziger Jahre den beiden eng verbundenen Fragen zuzuwenden: was für Zierwerk, welche baulichen, handwerklichen, ornamentalen Formen wandte er mit Vorliebe an, und was darf als charakteristisch für den dekorativen Organismus bei seinen Bildschöpfungen angesehen werden? Daß eine solche Betrachtung nicht unfruchtbar ist, ergibt sich schon daraus, daß, wie wir sehen werden, ein dabei verfolgtes Prinzip im Laufe seiner Entwicklung Veränderungen erleidet, daß in der Spätzeit andere Bedingungen richtunggebend werden als in den früheren Jahren.

Beginnen wir mit dem Stillebenhaften im weitesten Sinne, so haben wir dessen Bedeutung für Rembrandts Kunst schon bei verschiedenen Gelegenheiten berührt. Mit der ihm eigenen Sinnlichkeit war er aufs höchste empfänglich für den optischen Eindruck von Dingen der unlebendigen Wirklichkeit und suchte sich der Reize, die er an ihnen beobachtete, mit seinen malerischen Mitteln zu bemächtigen. Wie wir sahen, führte er in seine Historien und Bildnisse hier und dort stillebenhafte Partien ein, deren Durchführung er eine außerordentliche Sorgfalt zuwandte. Die Art seiner Kostümarrangements und Stoffkombinationen, die er selbst wählte und ausdachte, hat häufig etwas Stillebenhaftes. Aber niemals ist »die tote Natur« für ihn Selbstzweck gewesen, er ist seinem Wesen nach der Bildner des Lebendigen und des Lebens, es gibt kein Werk von ihm, das ein reines Stilleben ist, ohne irgendwelche menschliche Staffage — nur ein einziges Mal hat er nichts als einen toten Gegenstand zur Darstellung gebracht: die Muschel auf der Radierung von 1650 (b. 159).

Wir besitzen aber ein paar Gemälde, bei denen er das Stillebenhafte so in den Vordergrund gerückt hat, daß es als der eigentliche Gegenstand erscheint. Tote Vögel bilden auf ihnen das wesentliche Motiv.

Den Dresdener Rohrdommeljäger von 1639 (B. 238), dessen Züge an die Rembrandts erinnern, in Tressenrock und Federbarett, die Flinte in der Linken, könnten wir unter die Phantasiebildnisse aufnehmen, hätte der Maler nicht alles getan, den Vogel, den der Mann eben mit seinen zusammengeknüpften Beinen an einem Haken aufzuhängen im Begriff ist, dem Beschauer als künstlerische Hauptsache mit aller Dringlichkeit vorzuweisen. Indem er das Tier mit seinen ausgebreiteten Flügeln von einem hellen Lichte getroffen werden und seinen Schlagschatten über das Gesicht des Jägers gleiten läßt, drängt er dieses sowie überhaupt seine ganze Gestalt zurück und verleiht dem Gefieder

durchaus das Übergewicht. Das Aufhängemotiv hat gar keinen Handlungswert — der Mann selbst richtet kaum seine Aufmerksamkeit darauf, sondern blickt porträtmäßig heraus, offenbar studiert an einem Spiegelbilde des Künstlers selbst — es ist vielmehr eine Art Präsentieren des Vogels, dessen Flügel sich in ganzer Breite auseinanderspreizen, so daß die Schwungfedern im Verein mit den Flocken der Brust und dem Flaum des Halses ein Ensemble darstellen, dessen Beobachtung in der Natur in ihm die Vision erzeugte, die er in seinem malerischen Gebilde niederlegte. Durch die Pinseltechnik wird der Eindruck einer das Federgewoge durchziehenden Bewegtheit erzeugt. Das Licht als solches ist der Hauptfaktor in der Farbenkombination von Gelblich-Braun und mattem Rot, in der sich keine starke Lokalfarbe hervorwagt.



89. Stilleben mit Pfauen. Privatbesitz.

Eine ähnliche Aufgabe liegt vor bei dem sicherlich um dieselbe Zeit entstandenen Gemälde der toten Pfauen (Holland, Slg. Chabot, B. 239), das nur im Hintergrunde stark verkleinert ein junges Mädchen als Zuschauerin zeigt, wodurch der stillebenartige Charakter noch mehr betont ist. Anders aber erscheint das System der Bildanlage. Während das Jägerbild wesentlich in der Fläche gehalten ist, geht der Künstler hier stark in die Tiefe und hat sich dafür einen räumlichen Schauplatz geschaffen. Auf einer durch das Blut der toten Tiere befleckten Steinplatte im Vordergrunde liegt ziemlich parallel zur Bildfläche mit leichter Krümmung ein toter Pfau, dessen Hals auswärts aus dem Bild herausgebogen ist, so daß der Kopf den Rand der Platte überschneidet. Ein anderer Pfau hängt an einer Art Fensterladen, den Kopf nach unten mit ausgebreiteten Flügeln, wobei das Schwanzgefieder sich über dem Leib quer nach vorn vorstreckt. Hals und Brust überschneiden einen auf der Steinplatte stehenden Korb mit Früchten. Über dieser Platte

erhebt sich eine Brüstung, auf welche sich das Mädchen mit übereinandergelegten Händen lehnt; der Laden ist eingelassen in eine oben abgeschnittene Bogenwandung, die in ein undeutliches Raumdunkel leitet. Eine bestimmte Lokalität ist nicht gemeint. Will man den Schauplatz realistisch ausdeuten, so gerät man bald in Verlegenheit, wie auch aus den verschiedenen und nicht übereinstimmenden Beschreibungen hervorgeht. Bode spricht von der Auslagebank eines Geflügelhändlers; Hofstede de Groot läßt die Frau sich in einer Fensteröffnung befinden, was doch aus der Situation gar nicht weiter abzuleiten ist. Wir haben es hier wieder überhaupt nicht mit einer verifizierbaren Örtlichkeit zu tun; Rembrandt hat sich vielmehr aus verschiedenen willkürlich zusammengesetzten Elementen eine Szene errichtet, die dem augenblicklichen Bedürfnis für die zu verwirklichende Vision entsprach. Es ist ebensowenig ein an einen bestimmten Natureindruck geknüpfter Schauplatz wie der sogenannte Hausflur auf dem großen Kasseler Porträt in ganzer Figur (Abb. 77) oder andere architektonische Umgebungen auf Bildnissen dieser Jahre. Das ist rein dekorativ zu verstehen und entsprechend durch die Anschauung aufzufassen. Er brauchte gerade, breite, glatte Flächen, auf denen er das künstlerisch bewegte Schauspiel des Pfauenstillebens entwickeln konnte, und schuf sich eine dafür angemessene Konstruktion, die auf keinen naturalistischen Geltungswert Anspruch macht. So frei er bei dieser Konstruktion schaltete, so eng hat er sich mit den Tieren an eine bestimmte so gesehene Wirklichkeit angeschlossen. Man hat die Pfauen wegen des Fehlens der Augenfedern früher für Hennen angesehen, was jedoch nicht richtig ist, wie Schmidt-Degener in seiner ausgezeichneten Analyse des Bildes (Kunstchronik 1918 Nr. 1) gezeigt hat; es sind Männchen, denen man die Augenfedern bereits zu anderweitiger Verwendung ausgerupft hat. Dem aufgehängten Pfauen waren die Schwungfedern des rechten Flügels abgeschnitten, wie man es auf Landgütern, wo diese Tiere gehalten wurden, zu tun pflegte, um sie am Auffliegen zu verhindern, während die des anderen Flügels vollständig erhalten am rechten Bildrande sichtbar sind. Von höchster Natürlichkeit ist auch der Todesausdruck in den beiden Köpfen. Durch die Art, wie die Tiere im Raum verteilt und zu der Umgebung in Beziehung gesetzt und wie ihre Gestalten mit einem kontrastreichen Spiel divergierender Richtungsachsen angelegt sind, wird auf eine eindringliche Tiefen- und Bewegungsillusion hingearbeitet. Die tote Materie erfährt nach dem Absterben des inneren Organismus durch das von außen auf den Oberflächen bewirkte optische Spiel eine faszinierende Verlebendigung. Dasselbe stolze Getier, das der Künstler mit seinem bunten Gefieder gern zur Kennzeichnung eines reichen, üppigen, romantischen Schauplatzes anbrachte, hat ihm hier, seines Hauptschmuckes beraubt und abgeschlachtet, Anlaß geboten, eine alle Buntheit meidende

und auf verwandte Töne eingestellte malerische Vision zu verwirklichen, die alles was sie an Schönheit und Kraft besitzt, durch die Gnade des Lichtes empfängt. Wäre nicht das etwas mißratene gnomenhafte weibliche Wesen, man würde des seltenen Bildes noch mehr froh werden [2]).

Ein Stilleben ganz anderer Art bildet den Vorwurf der Radierung der Zeichner (b. 130). Aber wenn wir sehen, wie hier mit ganz anderen gegenständlichen Elementen dasselbe System, von vorn in die Tiefe zu bauen und die Bildfläche entsprechend zu organisieren, angewandt wird, so offenbart sich uns die gleiche dekorative Tendenz. In der vordersten Bildschicht auf einer Tischplatte links eine auf ein Buch gestellte Büste im Profil, rechts eine brennende Kerze, dazwischen und teilweise von dem Leuchter überschnitten der schräg dazu gestellte, die Tiefenrichtung in der Diagonale scharf akzentuierende Oberkörper des Mannes, der in sein Skizzenbuch zeichnet; hinter der Büste schwer bestimmbare Einrichtungsgegenstände, die zum Ablegen von Büchern und Papieren benutzt sind, das alles in dem Raumdunkel des Hintergrundes verschwimmend und absichtlich verundeutlicht. Wer sein Auge weniger auf das Gegenständliche als auf die konstitutiven Bildelemente einstellt, der kann leicht in der Verteilung von Flächen, Linien und Massen, von Glattem und Gerauhtem, in der Anlegung und Markierung von Richtungsachsen das dem Gemälde der Pfauen Verwandte wahrnehmen. In solchen Entsprechungen wirkt sich bei ganz verschiedenem Thema derselbe dekorative Geschmack aus. Als Beleuchtungsstück mit



90. Der Zeichner bei Kerzenlicht. b. 130.

künstlichem Licht gehört das Blatt in eine Reihe von Radierungen vom Anfang der vierziger Jahre, auf die wir in einem späteren Zusammenhange zu sprechen kommen werden.

Daß Rembrandt eine Neigung für Blumen bekennt, darf man wohl daraus schließen, daß er sie häufig in seine Figurenbilder einführt. Ein Blumenmotiv gab gewiß den Anlaß, daß er Saskia mehrere Male in der Flora-Maskierung mit einer reichen Blütenpracht ausgestattet darstellte. In den beiden großen Kniestücken hat er das üppige Geschlinge von Ranken, Blüten und Blättern seiner damaligen Stiltendenz entsprechend auf einen Bewegungseindruck angelegt und in Verbindung mit dem Stofflichen des Kostüms stillebenhaft durchgeführt (Abb. 60). Öfter gab er Frauen auf Bildnissen gern eine Blüte in die Hand und wir können sein Gefallen an Blumen bis in die späte Zeit verfolgen. Mitte der fünfziger Jahre kleidete er noch einmal Hendrickje in eine Flora ein und auf einem seiner letzten Werke, dem Braunschweiger Familienbild, spielen Blumen als Vermittlung in den Beziehungen von Eltern und Kindern eine bedeutsame Rolle. Dagegen hat er sich auf Früchte gar nicht eingelassen — mit der einen Ausnahme des Fruchtkorbs auf dem Pfauenbilde, wo sie jedoch ganz nebensächlich und ohne eigenartige Charakterisierung auftreten. Einerseits fühlte sich seine Phantasie zu ihren starren Formen wohl weniger hingezogen, andererseits ließen sie sich nicht wie Blumen der menschlichen Gestalt unmittelbar beigesellen.

Sein dekorativer Geschmack wurde in seiner ganzen Auswirkung nun dadurch stark beeinflußt, daß er die unter dem Namen Ohrmuschelstil bekannte Ornamentation begierig aufgriff, wie das Carl Neumann zuerst überzeugend nachwies. Daß er das tat, war ein Schritt persönlicher Initiative — andere Maler haben sich dem nicht so hingegeben — und entsprang einer Anlage seiner Phantasie. Der Ohrmuschelstil, ein nordischer Abkömmling des italienischen Barock, steht in einem Kontrast zu dem vorher ausgebildeten niederländischen Rollwerkstil mit seinem Beschlagwerk, seinen Ecken, Kanten und Zacken, der bei allen Rundungen das Weiche meidet, mit dem schrittmäßig Klappenden seines Rhythmus. Demgegenüber hat er alle festen Formen erweicht, gerundet, gewellt, durch Verschlingungen, Durchrollungen, Häufungen mannigfacher Motive und durch Anwendung ohrmuschelartiger Formungen jene komplizierten Gebilde hervorgebracht, deren Oberfläche in ein siedendes Gewoge verwandelt erscheint. Mit ihrer untektonischen, asymmetrischen, verunklärenden Zielrichtung entsprangen diese einem malerischen Gefühl und waren vornehmlich geeignet, auf ein solches zu wirken. Zur Zeit von Rembrandts Jugend war in Holland der Stil im Aufstieg. Lastman verwandte gelegentlich Gefäße und Gerätschaften mit ohrmuschelartigen Formen, ohne daß jedoch seine dekorative Phantasie im ganzen wesentlich dadurch in Mitleidenschaft gezogen wurde.



In den Umrahmungen graphischer Arbeiten, z. B. von Porträtstichen eines Jan van de Velde, gelangte die Ornamentik zu üppiger Entfaltung. Vor allem waren es Amsterdamer Goldschmiede, ein Adam van Vianen und der von Rembrandt radierte Jan Lutma, die ebenso in ihren Entwürfen wie in den für den Gebrauch bestimmten Silbergeräten das Ohrmuschelwerk systematisch verarbeiteten und in verschiedenen Variationen zur Anschauung brachten. Rembrandt hat einerseits mannigfache Gegenstände mit solcher Ornamentation in seine Werke aufgenommen, andererseits wurde dadurch sein ganzes Stilgefühl weitgehend bestimmt. Er bediente sich der Formen bei Gefäßen, Schüsseln, Schalen und Trinkgerät aller Art, bei Betten, Pfeilern und verschiedenen Schmuckstücken des Innenraumes, bei der Kostümierung an Ketten, Anhängern, Bordüren, Stickereien und sonstigen Zieraten. Aus dem Aufgelösten und Zersetzten, aus Verschmelzungen und Verschlingungen, aus alledem was einem Schillern und Flimmern an bewegter Oberfläche Vorschub leistet, sog sein malerischer Sinn Nahrung. . . . Ein Bild, früher als Hoherpriester bezeichnet, aber wahrscheinlich Zacharias im Tempel darstellend (ehemals Paris, Albert Lehmann, B. 42, um 1632), kann verdeutlichen, worauf es dabei ankommt. Nicht nur die auf dem Tisch stehende Kanne und der Priesterstab sind im Ohrmuschelgeschmack verziert, sondern die Kleidung und Schmückung der Gestalt ist aus demselben Stilgefühl heraus erfolgt.



91. Zacharias im Tempel. B. 42.

Seine architektonische Anschauung wurde nun auch durch seine Beziehung zum Ohrmuschelstil und durch sein ganzes dem Barocken zuneigendes dekoratives Gefühl beeinflußt. So sehr er sich im allgemeinen von Wirklichkeitseindrücken leiten zu lassen pflegte, so wenig war er das für Baulichkeiten gewohnt, wo er sich mit Vorliebe in einem

reinen Phantasiereich bewegte. Wir erwähnten schon früher, wie von Gebäuden, die er in Amsterdam vor sich sah, sich in seiner Kunst fast gar keine Reminiszenzen finden. Alles Vedutenhafte hatte in ihr keinen Platz. Wenn er Anregungen benötigte, so suchte er sie ganz wo anders. Welche Wege seine Erfindung einschlug und wie seine Einbildungskraft sich dabei verhielt, das soll an einigen Beispielen erläutert werden.

Ohrmuschelwerk wandte er bei der Innendekoration an, wo er darauf ausging, für den Eindruck des jüdischen Tempels ein besonderes Maß von Prunk aufzubieten und eine Vorstellung von exotisch-phantastischem Pomp zu geben. Zuweilen verschmilzt er solche Formen mit gotischen, wie auf der Haager »Darbringung im Tempel« (Abb. 18), wo ein gotisches Baugerüst mit einer Ornamentik von ohrmuschelartigen Bildungen übersponnen ist. Zu höchster Üppigkeit entfaltet sich das Ohrmuschelwerk an den reich dekorierten Zierbauten innerhalb der Tempelräume, die den Thronsitz des Hohenpriesters vorstellen sollen.

Eines der größten Prunkstücke der Art ist die Thronanlage auf dem Londoner Gemälde »Christus und die Ehebrecherin« von 1644 (Abb. 100), die durchaus noch dem Stilgefühl der dreißiger Jahre entspricht. Ein phantastisches Mischprodukt, in das italianisierende Barockformen hineinspielen, das mit seinem unkonstruktiven Vielerlei jedem Versuch das einzelne analysieren zu wollen widerstrebt. Bar jedes tektonischen Zusammenhanges wird ein willkürliches Neben-, In- und Übereinander mannigfacher und heterogener Formbestandteile in ein optisches Bild von schwebendem und fließendem Charakter gefaßt, wobei die Auflösung und Zersetzung fester Formen um der malerisch-luminaristischen Wirkung willen so weit geht, daß manche Partien nur wie ein Leuchten, ein Flimmern, ein gleitendes Zucken an sich ohne gegenständliches Substrat sich ausnehmen. Das ähnelt einer Phantasie, wie sie sich später in Gebilden des süddeutschen Rocaillestils entlud, dessen Wesen mit dem Ohrmuschelstil ja das stark Irrationale gemeinsam hat.

Die Vorliebe für das Überladene, üppig Füllende, schwer Prächtige, die für den dekorativen Sinn der dreißiger Jahre bezeichnend ist, zeigt sich in allen Maßnahmen für die Raumfüllung. Der Freiraum wird möglichst beschränkt und außer durch Einbauten gern durch schwere Vorhänge und geraffte Draperien verdeckt, wie es überhaupt dem barocken Zeitgeschmack entsprach. Er führt solche Zutaten auch da ein, wo sie eigentlich gar nicht hinpassen — um des bloßen dekorativen Zweckes willen. So z. B. auf der Münchener »Bestattung Christi«, wo ein Vorhang an dem Felsengrab aufgehängt ist; und darüber brachte er jenen in Ohrmuschelgeschmack verzierten metallenen Prunkschild mit seinem spitzenartigen Muster und Gehänge an, den er so häufig und bei verschiedenen Gelegenheiten in Innenräumen als Schmuckstück verwandte. Bei solchen dekorativen Zutaten bevorzugt er das Vielteilige, Klein-

gliedrige, Zersplitterte, das was in raschen Hebungen und Senkungen verläuft und Gelegenheit bietet, Lichtpartikel in einem vielfältigen Hin und Her aufzufangen und zurückstrahlen zu lassen.

Von den gleichen Bedingungen ist alles Bauplastische, wie es uns in seinen Außenarchitekturen begegnet, abhängig. Es liegt ihm daran, gerade, harte und glatte Flächen möglichst zu vermeiden und fluktuierende Massen hervorzubringen. Zu diesem Zwecke dienen Überkrustungen mit ornamentalem Detail, Zerschleißungen, Verdeckungen einzelner Teile durch Vegetation, Verschummerungen infolge der Einwirkung von Atmosphäre und Licht. Bezeichnend ist die häufige Anwendung von Ruinösem: zerbröckelndes Gestein, Stellen, von denen der Putz abfällt, so daß der Rohbau darunter zum Vorschein kommt, Risse und Sprünge mit unregelmäßigem und willkürlichem Verlauf. Vielfach sind die Baulichkeiten, ohne daß der Gegenstand es irgendwie erforderte, geradezu als Ruinen gebildet.

Dieses Gefallen an dem Ruinösen, in dem er zum Teil auch einer Richtung der Zeit folgt, ist doch für den Rembrandt dieser Jahre ein so wichtiges Moment, daß wir es noch ein wenig näher ins Auge fassen wollen. Als Schauplatz für biblische Vorgänge verwendet er gern eine Ruinenarchitektur phantastischen Charakters. In eine solche ist der Brunnen auf der Radierung »Christus und die Samariterin« (1634, b. 71) einbezogen. Die »Steinigung des Stephanus« auf der Radierung von 1635 (b. 97) spielt sich vor einer verfallenen Palast- oder Burgarchitektur ab. Öfter sieht man Ruinenstücke und landschaftliche Partien so eng verflochten, daß es unmöglich erscheint, zwischen Gewachsenem und Gebautem eine Grenze zu ziehen. Als Beispiel sei die Radierung des barmherzigen Samariters (b. 90) genannt, wo sich das Haus des Herbergsvaters, zu dem der Verwundete gebracht wird, in einem höchst ruinösen Zustande befindet. Es ist kein Gebäude von irgendwie holländischem Charakter, das auf eine unmittelbare Anschauung zurückgehen könnte, sondern setzt sich aus ganz heterogenen Bestandteilen zusammen: eine steinerne Treppe, auf der einen Seite von einem zermürbten Plankenzaun eingefaßt, über dem gewölbten Tor ein ornamentierter Bogen, den man links auf einem kurzen mit Ohrmuschelmotiven dekorierten Pfeiler aufsitzen sieht, das Mauerwerk der Fassade zerschlissen und zerborsten, rechts aus ihr gänzlich unmotiviert ein Stück eines abgebrochenen Bogens vorspringend. Die Natur kriecht gleichsam mit Bäumen, Sträuchern und Ranken in die Baulichkeiten hinein. Man wird etwa an eine verfallene italienische Osteria oder irgendein ländliches Baumotiv aus dem Süden erinnert, wie es hier und da auf Bildern holländischer Romfahrer vorkommt. Aber nicht nur ärmliche Landhäuser, auch Szenerien, die stattliche, von ihren Insassen bewohnte Paläste vorstellen sollen, läßt er als halbe Ruinen vor uns erscheinen. So auf der Radierung

der Hagar-Verstoßung (b. 30) der Wohnsitz des reichen und vornehmen Patriarchen Abraham, ein mit verschiedenen Teilen ineinandergreifender und weit in die Tiefe sich erstreckender Gebäudekomplex, stellenweise mit Gewächs durchsetzt, dessen Anlage jeder Möglichkeit eines Nachkonstruierens spottet. Und um den Ruinencharakter noch recht aufdringlich zu machen, ist neben die Eingangsstufen ein an antike Formen anklingendes, aber ganz frei erfundenes Kompositkapitel auf den Boden gestellt. Daß er Anregungen zu solchen Ruinenarchitekturen aus ihm zugänglichen bildlichen Darstellungen schöpfte, kann nicht zweifelhaft sein. In Szenerien der italienisch-germanischen idealen Landschaftsmalerei vom Anfang des 17. Jahrhunderts, wie sie von Annibale Carracci und seiner Schule, von dem Bril-Elsheimer-Kreise und auch von seinem Lehrer Lastman gepflegt wurde, gibt es häufig Ruinen von mehr oder weniger antikisierendem Charakter mit landschaftlichen Elementen verwoben. Was er dort vorfand, hat er aufgegriffen und mit selbständigen Umbildungen seinem Stil einverleibt. Ist es einerseits unbestreitbar, daß das Ruinenhafte mit seiner bröckligen, unbestimmt zerfließenden Erscheinung seine dekorativen und malerischen Bedürfnisse befriedigte, so kam es andererseits auch gegenständlich der romantischen Richtung seiner Einbildungskraft entgegen. Wie bei der Erfindung von Kostümbildnissen so fühlte er sich bei dem Entwerfen von Baulichkeiten zum Phantastischen hingezogen.

Versuchen wir uns nun ein wenig zu verdeutlichen, durch welche Mittel er den formalen und dekorativen Eindruck bei solchen Schöpfungen bestimmte, die meist kaum etwas mit irgendwie existierenden, jemals geschaffenen und entworfenen oder auch nur konstruktiv möglichen Bauwerken zu tun haben.

Bei Fassadenbildungen wird es darauf abgesehen, möglichst viele Verschiebungen und Verbiegungen, möglichst reiche Verschachtelungen von Teilen, fortwährende Vorsprünge, Zurückweichungen und Ausbuchtungen zu gewinnen, die Anlage so kompliziert und schwer deutbar zu gestalten, daß nur das Ganze in seiner Wirkung als unruhige, zuckende und sprühende Masse zu seinem Rechte kommt. Wir sagten schon gelegentlich des Schauplatzes des Londoner »Ecce homo« (Abb. 47), daß Rembrandt aus seinem Stilgefühl heraus sich in der Beweglichmachung, Krümmung und Aufrollung architektonischer Glieder mit Bestrebungen eines Borromoni berührt. . . . Wenn er eine Treppe mit dem Außenbau verbindet — ein von ihm geschätztes Motiv —, so richtet er diese Anlage nicht parallel zur Bildfläche aus, wie es von der Renaissance für einen monumental-dekorativen Zweck eingeführt und ausgiebig verwertet worden war, sondern hält sich an die von einem barocken Geschmack bevorzugten gewundenen und geknickten Stiegen, die er ihrem Hauptverlauf nach in eine schräge Richtung zur Bildfläche stellt. Auch gebogene Stufen



mit konkaven und konvexen Auswölbungen und mit einem Wechsel beider bringt er in solchen Anlagen an. Das letztere z. B. auf dem Gemälde der »Heimsuchung« von 1640 (Abb. 50), wo man sich in das dekorative Spiel der Kurvaturen einfühlen soll, das gebildet wird durch die Ausmündung der von links kommenden Palasttreppe in die Plattform, auf der die Begegnung von Maria und Elisabeth stattfindet.

Ein Element, das in Rembrandts architektonischen Erfindungen eine besondere Rolle spielt, bedarf noch der Erwähnung: der Zentralbau, den er gern als Hintergrundkulisse einführt (Aussöhnung Davids mit Absalom, Abb. 54; Radierung des Mardochai-Triumphes; Berliner Susanna, Abb. 66). Daß er sich des Motives unter dem Eindruck fremder Vorbilder bemächtigte, leuchtet ohne weiteres ein. Es wird ihm oft genug auf Szenerien italienischer und niederländisch-romanistischer Künstler begegnet sein, und seine Sammlung, die eine ganze Anzahl von Folgen mit Nachbildungen römischer und orientalischer Bauten enthielt, kann allein schon genügend Anregungen geboten haben. Zum Überfluß sei bemerkt, daß ein klassizierender Zentralbau sich auch auf Lastmans Gemälde »Christus und die Ehebrecherin« im Rijksmuseum findet. Rembrandts Rundbauten sind jedes klassischen Wesens entkleidet, ohne einen bestimmten historischen Stilcharakter, durch seine Phantasie umgemodelt und seinem dekorativen Prinzip angeglichen. In die Tiefe des Hintergrundes gerückt, entbehren sie fester Umgrenzungen und einer klaren Gestalt und wirken mit ihren Vorsprüngen und Ausbuchtungen unter dem Eindruck der Ferne als unruhig zitternde Gebilde. Gegenständlich soll der Zentralbau eine exotisch-orientalische Vorstellung erwecken, wie von einem jüdischen Tempel oder Königspalast. Gelegentlich bildet er den Teil einer Stadtsilhouette, wie auf dem Gemälde »Aussöhnung von David und Absalom«.

Wo solche Stadtansichten auf Historien als Fernbilder vorkommen, sind sie völlig phantastisch gehalten und aus ganz heterogenen Elementen zusammengesetzt, und bei der gewollten Unbestimmtheit lassen keinerlei Bauten auf Ursprung und Entstehung Schlüsse zu. Aber deutlich tritt die dekorative Absicht zutage, eine reiche Bewegtheit, ein starkes und zuckendes Auf und Ab in den Umrissen zur Anschauung zu bringen. Ein Stadtbild, das Jerusalem vorstellen soll, wird öfter von Türmen mittelalterlich-gotischer Herkunft — soweit überhaupt eine nähere stilistische Bestimmung möglich ist — überragt (Christus als Gärtner, Abb. 51; Heimsuchung, Abb. 50). Überhaupt kann man eine Vorliebe für aufschnellende Formen, Obelisken, Säulen- und Pfeilermonumente bei ihm wahrnehmen. Innerhalb des Stadtbildes auf dem »David und Absalom« sieht man zwei freistehende Säulen sich erheben. Ein Obelisk mit Kugel ist mit der Ruinenszenerie auf dem Hintergrunde der Radierung des »barmherzigen Samariters« (b. 90), ein mehr turm-

artiges, von einer Kugel bedecktes Gebilde mit dem hinteren Gebäudekomplex auf der »Samariterin am Brunnen« (b. 71) verbunden. Mit der Aufnahme von Obelisken und ähnlichen Monumenten in landschaftliche Szenerien folgt er nur einer allgemein verbreiteten Gewohnheit. Ein Arend Arendtsz hat sogar in eine ganz realistisch gegebene holländische Kanallandschaft (die ich im Sommer 1922 in der Galerie van Diemen in Berlin sah) einen Obelisken auf einem Stufenpostament eingeführt. Auch die römischen Kaiserbüsten auf ihren hohen säulen- oder pfeilerartigen Trägern, die Rembrandt so häufig verwendet, kommen schon bei Lastman vor. Alle diese Formen erhalten aber bestimmte Funktionen innerhalb des Organisierungsplanes für sein Bildgefüge. Mit zerrinnendem und züngelndem Umriß fahren sie hastig empor, unterstützen und betonen da, wo es geboten erscheint, die Höhenführung und sind gleichfalls Symptome für den barocken Bewegungsdrang dieser Jahre.

Haben wir bisher solche Elemente beobachtet, die vornehmlich die Bestimmung hatten, mit ihren bewegten, unruhigen Linienzügen innerhalb eines vielgliedrigen und kleinteiligen Ensembles auflösende und zersetzende Wirkungen im Hinblick auf bestimmte malerische Eindrücke zu fördern, so finden wir daneben doch auch einfachere, weniger zerrissene, mehr zusammengehaltene und klarere architektonische Formen, die monumentalen Zwecken dienen sollen. Gerade durch den Kontrast der verschiedenen Gebilde verfolgt er zuweilen besondere Absichten. Daß das Einfach-Monumentale eine Stätte in dem Bezirke seiner Phantasie hatte, erleben wir an der Entwicklung seines Spätstils. Wie Symptome dafür schon jetzt auftreten, das läßt sich an einer Anzahl von Beispielen verfolgen, und wir sehen das was hernach ein immer wesentlicherer stilbildender Faktor wird, in einem früheren Stadium sich anbahnen.

An erster Stelle kommt für ein Monumentalisierungsstreben das Bogenmotiv in Betracht, das er zu diesem Zwecke bei verschiedenen Gelegenheiten anwendet. Auf dem »Besuch der Maria bei Elisabeth« (Abb. 50) schließt sich an die in ihrer dekorativen Funktion schon besprochene Stufenplattform nach links ein gewaltiges Portal, aus dem die Treppe herausführt. Von einem mächtigen Bogen überwölbt, bildet es den hauptsächlich sichtbaren Teil der Wohnung des Zacharias; an der äußeren, dem Beschauer zunächst liegenden Seite eingefaßt von einem Pfeiler, der als oberen Abschluß eine gänzlich phantastische kapitelartige Bildung mit Ohrmuschelmotiven zeigt, wie sie Rembrandt auch sonst an ähnlichen Stellen anbringt. Der auf monumentale Wirkung in völlig willkürlichen und persönlichen Formen angelegte Bau, der sich nach dem Hintergrunde zu im Dunkel verliert, ist, wie gewöhnlich bei ihm, ohne Symmetrien und Korrespondenzen, teilweise in verfallendem Zustand und von Gewächs überwuchert. Die Wucht der Massen wird

durch das Ohrmuschelwerk, die ausgeborstenen und bröckligen Stellen und die deckenden Pflanzen teilweise gedämpft. Sehen wir hier den Bogen sich schräg in die Tiefe ziehen, als Umrahmung für den die Treppe hinabsteigenden Zacharias dienen und im Zusammenhange mit dem anschließenden Gebäude eine feste Stütze für die Komposition bilden, so ist in anderen Fällen eine Bogenarchitektur ganz oder beinahe parallel zur Bildfläche angelegt. Auf dem Londoner Breitbilde »Verstoßung der Hagar« (1640) wird ein schmales Stück eines Bogens, der als eine Art Hoftor zu erklären ist, am oberen Rande sichtbar, ohne besonderen monumentalen Wert und bloß als rahmendes Motiv für die Figurengruppe gedacht. Eine andere Funktion hat die den Schauplatz der radierten »Enthauptung des Täufers« (1640, b. 92) abschließende Architektur, wo mehrere Bogenstellungen mit glatten Wandungen hintereinander in die Tiefe geführt sind, an die sich rechts nach vorn vorspringend ein durch Säulen geteilter Gebäudeflügel anschließt. Die Bogengruppe bildet einerseits eine einfach-monumentale Kulisse, der sich die in aufrechter ruhiger Haltung davor stehenden Figuren des Hintergrundes anpassen, andererseits ein Sammelbecken für die tiefsten Dunkelheiten als Kontrast zu dem bewegten und in das hellste Licht gesetzten Akt der Enthauptung. Der Bogen auf der Radierung des »Mardochai-Triumphes« (b. 40), als Teil einer groß-monumentalen Architektur in der Mitte befindlich, ist offen und gewährt einen freien Durchblick in die sonnige Ferne mit dem von Licht umsponnenen Zentralbau. Er umfaßt die Hauptfigur, den reitenden Mardochai an der Stelle, wo die linke Bogenwandung aufsteigt (ähnlich wie die Hagar auf dem Londoner Gemälde) und verstärkt dadurch ihren Bedeutungswert. Rechts ein ähnlicher Querbau mit Säulen wie auf der Radierung der Täuferenthauptung; links in Verbindung mit dem Bogen eine Wand, die das Gesims unter dem Bogenansatz weiterführt, darunter eine hohe Nische in schweren Barockformen. Auf dem Bogen und dieser anschließenden Wand lagert schwarzer Schatten, wodurch das Rahmungsmotiv einen starken Akzent erhält, scharf sich abhebend von der in helles Licht gerückten Figurenmasse und der im Durchblick sichtbaren Ferne. Der Architektur sollte durch ihre schwere Formensprache hier ebenso wie auf der Enthauptung des Täufers ein wuchtiges Aussehen verliehen werden, was auch dadurch geschieht, daß keinerlei kleingliedriges Ornament sie bedeckt. Sie bildet für die bewegte Zone des Figürlichen eine ruhigere Folie. Eine ähnliche Aufgabe erfüllt, wie wir sahen, auf dem Gemälde der »toten Pfauen« das tektonische Gerüst mit den einfachen glatten Steinflächen gegenüber dem formal und koloristisch auf Bewegung eingestellten Stilleben.

Unter den beiden von uns gekennzeichneten Gestaltungsarten herrscht die zuerst betrachtete in der Frühzeit vor, die zweite gewinnt

im Spätstil an Bedeutung. Angesichts Rembrandtscher Bauwerke muß man sich immer vor Augen halten, daß sie nicht im eigentlichen Sinne Architektur sind, sondern einem wesentlich dekorativen Zwecke dienen. Sie sind nur aus der Gestalt des Ganzen und in ihren Beziehungen zu allen anderen Faktoren des Bildorganismus zu begreifen. Zugrunde liegt nicht wie in Renaissance und Klassik ein Gefüge klar in sich abgeschlossener und nach harmonischen Verhältnissen ausgewogener Komplexe und Glieder. Der Auffassung der Renaissance von einem objektiv Gegebenen, bestimmt Proportionierten und nach solchen Kriterien Meßbaren stellt sich bei dem Maler eine subjektivistische Auffassung gegenüber, für die alle Werte nur eine relative, von der Eigenart des betreffenden Vorwurfes abhängige Geltung beanspruchen können. Jeder Gegenstand wird, unter den Bedingungen von Raum, Luft und Licht stehend, in einen Makrokosmos einbezogen, der eine Totalerscheinung in ihrer Wirkungsform bedeutet. Rembrandt ging in seiner subjektiven Willkür bei seinen baulichen Erfindungen so weit, daß er sich durch Forderungen fester statischer und mechanischer Gesetze nicht beirren ließ und sich im Hinblick auf bestimmte malerische und dekorative Ziele darüber hinwegsetzte. Seine Architekturen tragen innerhalb seiner Bildökonomie ihr eigenes phänomenales Gesetz in sich, unabhängig von allen objektiven Wirklichkeitsmaßstäben und Konstruktionsmöglichkeiten.

Wir dürfen nun für das Architektonische dasselbe behaupten, was wir bei der Figurenbildung wahrnahmen, daß neben einer mehr barocken eine mehr gehalten-klassische Formbildung einhergeht und daß die letztere gegen Ende der dreißiger Jahre stärker in die Erscheinung zu treten beginnt, während die erste die für dieses Jahrzehnt typische ist.

Will man sich den dekorativen Stil, wie er an charakteristischen Werken der dreißiger Jahre zutage tritt, klar machen, so muß man sich alle die von uns angedeuteten und auseinandergehaltenen Faktoren in ihrem Zusammenwirken veranschaulichen. Man kann dann seine Eigenschaften in knapper Fassung etwa folgendermaßen kennzeichnen: Streben nach Bewegtheit in Kontur und Binnenzeichnung, Betonung des Tiefenräumlichen teils durch Einschiebung verschiedener divergierender oder sich kreuzender Richtungsachsen, teils durch atmosphärische und luminaristische Wirkungen, Begünstigung von Häufungen und Überladungen, Verschlingungen und Verschmelzungen, Biegungen, Krümmungen und Wölbungen. Eine Verunklärung, die sich aus den formalen Eigentümlichkeiten ergibt, wird unterstützt durch das Helldunkel; sie ist nicht als etwas Negatives anzusehen, sondern als ein positives Stilsymptom, das bestimmten Wirkungsabsichten entspringt, zu werten. Wie durch die Verteilung heller und dunkler Flecke dekorative Bildungen entstehen, das entzieht sich jeder begrifflichen Fassung. Indem das

Helldunkel die Lokalfarben verschluckt, werden diese teilweise gedämpft und nicht zu einer Brillanz gesteigert, wie etwa auf Werken von Frans Hals. Gewöhnlich bildet eine Lichtquelle ein Helligkeitszentrum, von dem ein Glänzen und Strahlen in den Raum ausströmt, und diesem luminaristischen Effekt zuliebe werden die Farben zurückgehalten. Aber ihr Eigenwert ist im Vergleich mit folgenden Werken der vierziger Jahre stärker, die polychrome Wirkung ausgesprochener. Der Farbenauftrag hat etwas Zerrissenes, dem gleichen dekorativen Gefühl wie die Formgebung entspringend; stellenweise nimmt er einen spritzigen Charakter an, um ein Huschen und Sprühen von Glanzlichtern, ein Flimmern und Schimmern auf Stoffen und Schmuckstücken zu veranschaulichen. Das Irrationale hat das Übergewicht im Gegensatz zu der Renaissance in ihrer klassischen Prägung.

Elftes Kapitel

Allegorisches

Das Allegorische liegt ganz an der Peripherie von Rembrandts Erfindungskunst und hat keine Wurzeln in der Tiefe seines Wesens. Es entsprach wenig der ihm eigenen Phantasieanlage, einen Begriff in ein Bild zu kleiden oder für eine zuerst vorhandene abstrakte Idee eine Form zu erdenken. Er hat denn auch nur eine geringe Anzahl von allegorischen Darstellungen geschaffen, in der Hauptsache Gelegenheitsarbeiten, die einer Anregung von außen ihre Entstehung verdankten. Gehören sie gewiß nicht zu seinen großen Offenbarungen — wenn auch eine, der Bildentwurf der »Eintracht des Landes«, einen hohen künstlerischen Rang einnimmt —, so verdienen sie doch immer als Schöpfungen eines Rembrandt Beachtung, und gerade wenn man sie einmal im Zusammenhang betrachtet, können sich daraus sowohl durch die Natur der Stoffe, mit denen er in Beziehung trat, als durch die Art, wie er sie behandelte, gewisse Aufschlüsse ergeben.

Die Allegorie hatte im Barock ein weites Feld und war seinem Denken und Bilden eng verbunden. Der Kunst fiel sie als Aufgabe namentlich da zu, wo offizielle Zwecke verfolgt wurden, sei es auf kirchlichem Gebiet in den katholischen Ländern, sei es für irgendwelche weltliche Bestimmung höfischer oder staatlicher Art. Die holländische Malerei, deren Grundzug ein volkstümlich-bürgerlicher war, hatte nicht viel Raum für sie und sie spielte hier nicht dieselbe Rolle wie in dem unter Gegenreformation und Absolutismus stehenden Flandern. Aber sowohl bei der Auszierung öffentlicher Stätten wie für lehrhafte Bedürfnisse fand sie auch in Nordniederland Verwendung. Es gab jedoch niemanden, der es in einer grandiosen Verleiblichung allegorischer Gestalten und Gedanken auch nur entfernt mit einem Rubens hätte aufnehmen können. Zeigt sich der Flame begabt und gewiegt, von Ideen auszugehen, sie mit Fleisch und Blut zu füllen, in Aktion zu setzen und ihnen Formen zu verleihen, die zu ergreifendem Miterleben anregen, so ist Hollands größter Künstler darauf garnicht eingespielt, in der bildlichen Fassung von Intellektuell-Gedanklichem und Abstraktem wenig bewandert und nur dann ganz in seinem Element, wenn er an einen durch Mythus oder Geschichte gegebenen konkreten Stoff herangeht und von seinen Seherlebnissen

in Natur und Wirklichkeit Rechenschaft ablegt. Das wenige was er auf allegorischem Gebiet gestaltete, sind fast ausschließlich graphische Arbeiten, zum Teil als Illustration für Bücher bestimmt; nur eine gemalte Sache ist darunter, und das eine monochrome Farbenskizze, wohl eine Vorlage für ein nicht zur Ausführung gekommenes Werk. Daß ihn derartiges von sich aus nicht lockte, geht wohl am deutlichsten daraus hervor, daß in dem reichen Schatz seiner erhaltenen Handzeichnungen nicht eine allegorische Erfindung vorkommt.

Die zeitlich früheste Allegorie, die unter dem Namen Schiff der Fortuna bekannte Radierung von 1633 (b. 111), diente als Illustration zu dem Buche von E. Herckmanns »Der Zee-Vaert Lof« (Amsterdam 1634), zusammen mit siebzehn Radierungen von W. Basse. Mit Bezug auf den Text stellt sie dar, wie nach dem Siege von Actium auf dem durch Fortuna geleiteten Schiff der siegreiche Oktavian, der am Steuerruder sitzt, auf das Meer hinausfährt, während der besiegte Antonius auf seinem zu Boden gestürzten Roß, dessen Zügel seiner Hand entglitten sind, dem Abzuge verzweifelt nachschaut [1]). Im Hintergrunde erfolgt die Schließung des Janus-Tempels, vor dem eine Doppelherme des Gottes steht. Eine lebhaft diskutierende Menschenmenge und Priester, die zu dem Tempel schreiten, füllen den Raum hinter dem gefallenen Feldherrn. Während bei dem Dichter der Hauptnachdruck auf dem Schließen des Tempels liegt, das als Symbol des Friedens einen Aufschwung von Handel und Wandel und damit eine Belebung der Schiffahrt nach sich zieht, hat Rembrandt das als Beispiel angezogene Ereignis von Actium mit einer Gegenüberstellung des Schicksals der beiden Feldherren in den Vordergrund gerückt. Mit dem frostigen, in seinen Zusammenhängen unklaren Blatt entledigte er sich der humanistischen Aufgabe, der er keine sehr glückliche künstlerische Fassung zu verleihen wußte.

Von einem ganz anderen Wesen, ohne jede Beschwerung mit gelehrtem Ballast, zeigt sich die kleine, mehr einem volkstümlichen Kreis angehörende Radierung das Liebespaar und der Tod (1639, b. 109), bei welcher der allegorische Sinn ohne weiteres verständlich und ganz Anschauung geworden ist, wenn man auch bisher noch keine vollständige Deutung zu geben wußte. Ein lustwandelndes, elegant herausgeputztes Paar schreitet Hand in Hand nach dem Hintergrunde zu, wo ihm aus einer Art Grabhöhle ein Totenskelett entgegentritt. Über der Höhle steht ein auf Füßen ruhender, barock gerahmter Gegenstand, der nur einen Spiegel vorstellen kann. In ihm sich spiegelnd genießt die vom Rücken gesehene junge Frau, in der Rechten eine Blume präsentierend, das Bild ihrer geschmückten Gestalt, während der Jüngling im Profil mit erhobener linker Hand, etwas weiter zurückstehend, sich gleichfalls an dem Anblick seiner Schönen weidet. Der Tod streckt dem Paare sein Stundenglas entgegen, eine Versinnbildlichung des Memento mori. Wir

haben es also mit einer der häufigen und beliebten Vergänglichkeitsallegorien, einer Vanitas-Darstellung zu tun, die der Künstler in seiner Weise ausgestaltet hat [2]). Er, der Liebhaber und Genießer aller irdischen Kostbarkeiten und Prunkstücke hat hier das Los der Eitelkeit sub specie aeternitatis geschildert, aber in die Nutzanwendung nicht viel Ernst und Schwere gelegt; Schrecken und Grauen vermag das Todesgespenst nicht zu erwecken. Dieses war für ihn auch nur eine Art Beigabe, um das was er vorführen wollte, in eine »Historie« zu kleiden. Das Wesentliche war für ihn das Paar, und insbesondere die den Hauptraum des Blattes einnehmende Rückenansicht der Frau, die jedenfalls unmittelbar auf eine Modellstudie — vermutlich nach Saskia — zurückgeht. Man wird annehmen dürfen, daß ein Seherlebnis, die Beobachtung der Gattin vor dem Spiegel bei irgendeiner Gelegenheit, den ersten Anstoß zu der Darstellung gab und daß sich dann das übrige ankristallisierte, das in der Ausführung andeutend und skizzenhaft gehalten ist. Der künstlerischen Wirkung gereicht es zum Vorteil, daß die Hauptsache aus der Natur geschöpft und der symbolische Sinn wesentlich in einen realistischen Vorgang gelegt ist. Das reizvolle Blatt ist wie eine geistvoll tändelnde Improvisation mit hauchhafter Zartheit auf die Platte gesetzt. Es steht am Anfang jener Arbeitsperiode, wo die leichte geschmeidige Kaltnadel die Führung übernimmt.

In die Klasse der politisch-patriotischen Allegorie gehört das bedeutendste und künstlerisch am höchsten stehende Stück: die monochrome Farbenskizze des Rotterdamer Museums, die in dem Versteigerungsinventar seines Besitzes als Eendracht van het land bezeichnet wird. Die Datierung ist nach Schmidt-Degeners kürzlicher Entdeckung nicht, wie man bis dahin glaubte, 1648 sondern 1641 zu lesen. Damit fällt jede Möglichkeit einer Inbeziehungsetzung der Allegorie zu dem Westfälischen Frieden, die man früher annahm, ohne das jedoch hinreichend begründen zu können. Was sie aber bedeutet, darüber ist man sich noch nicht einig geworden, und es sind verschiedenerlei widersprechende Ansichten geäußert worden.

Versuchen wir zunächst, die Hauptmotive, welche die Darstellung enthält, klarzulegen. Im Hintergrunde eine Schlacht: von links Angriff durch ein als unbestimmte und unentwirrbare Masse impressionistisch verbildlichtes Heer, das von einer mit Feuergeschützen besetzten Bastion beschossen wird. Aus der Festung erfolgt ein Ausfall gegen jenes Heer, der von dem zu Roß voransprengenden Führer geleitet wird. Von dieser Kampfszene ist nach vorn hin eine allegorische Zone abgetrennt. In der Mitte eine postamentartige Erhebung, von der ein teppichartiges Tuch herabhängt, das sich fast über den ganzen Boden der linken Bildhälfte ausbreitet. Auf dem Postament sieht man einen undeutbaren runden Gegenstand (von Prof. J. Six ohne hinreichenden Grund als Sessel be-

stimmt), einen verdorrten Baum und einen jungen Baumsproß. Innerhalb der von dem Tuche bedeckten Bodenfläche liegt, von zwei Ketten gefesselt, der niederländische Löwe, dessen linke Tatze ein Bündel von Pfeilen als Sinnbild der Eintracht deckt. Die eine der von dem Halsring des Löwen ausgehenden Ketten hat ihre Befestigung an dem Postamente, die andere führt nach der entgegengesetzten Seite zu einem barocken Thron, hinter dem Justitia steht, zu der das Tier seinen Kopf hinwendet. Sie hat die Hände bittend über dem Griff ihres Schwertes gefaltet, das mit der



92. Die Eintracht des Landes. Rotterdam.

Spitze in den auf dem Thronsitz liegenden Kronreif gesenkt ist, und hält zugleich die Wage, in der sich Aktenstücke befinden. An der hinter ihr aufragenden Säule sind weitere Pergamente mit Siegeln angeheftet; neben dem Thron eine schwere Kiste, die vielleicht einen Geld- und Schatzbehälter vorstellen soll. Auf dem hinter dem Löwen aufgenommenen Tuch, das hier eine zaunartige Einfriedigung bildet, sind Wappen holländischer Städte angebracht, die sich bis zu dem Postament hinziehen, zwischen ihnen ineinandergelegte Hände: das Geusen-Symbol der Eintracht. Vor dem Postament hängt an hervorragender Stelle und in überragender Größe das Wappenschild von Amsterdam mit der Kaiserkrone darüber und der Umschrift: Soli Deo gloria. Rechts davon drängt

sich eine Schar von Reitern in phantastischem Kostüm von ritterlichem Aussehen, unter denen als Hauptfigur der eine in volle Breitansicht gestellte eine Turnierlanze trägt, ein zweiter eine Fahne schwingt, ein dritter mit seiner Pistole über die Inschrift Soli Deo gloria hinweg auf den Heerführer weist. Von der im Mittelgrunde zusammengeballten Reitergruppe lösen sich nach vorn hin zwei Figuren ab, die eben im Begriff sind, sich auf ihr Roß zu schwingen, der eine von einem Bedienten, der ihm den Steigbügel hält, unterstützt.

Nach dem Hinfall der Benennung des Werkes als Allegorie des Westfälischen Friedens sind von namhaften holländischen Forschern zwei Deutungen aufgestellt worden, die beide auf die damaligen Zeitverhältnisse des Landes Bezug nehmen, aber zu verschiedenen Ergebnissen gelangen. Schmidt-Degener sieht darin eine Verherrlichung der holländischen städtischen Miliz, insbesondere von Amsterdam, in der Form einer synchronistischen Allegorie und glaubt Fäden zwischen dem Bild und der Nachtwache, für die es eine Art erster nicht zur Ausführung gekommener Konzeption bedeute, aufdecken zu können, indem er wahrscheinlich zu machen sucht, daß es als Entwurf für ein Wandgemälde bestimmt war, und zwar für ein Kaminstück in einem Raume desselben Kluveniersdoelen, für den die Nachtwache geschaffen ist [3]). Der wenig überzeugenden Hypothese hat J. Six eine andere Erklärung entgegengestellt, mit der er mir weit eher auf dem rechten Wege zu sein scheint [4]), und ich stimme mit ihm darin überein, daß es sich um eine politisch-patriotische Prophezeiung handeln muß. Er sagt mit Recht, daß mit den ganz phantastisch ausstaffierten Kriegern unmöglich Amsterdamer Schützen gemeint sein könnten, sondern daß es Angehörige eines Heeres seien, unabhängig von jeder örtlichen und zeitlichen Bestimmung. Aber in der zeitpolitischen Deutung vermag ich ihm nicht zu folgen. Ausgehend von dem zweifellos zur Anschauung gebrachten Gedanken, daß, erst wenn der verwaiste Thron von einem kommenden Fürsten besetzt ist, die Eintracht des Landes rein verwirklicht sein wird, bringt er das in einen unmittelbaren Zusammenhang mit dem Hause Oranien und seiner politischen Lage in dem holländischen Freistaat und nimmt es als eine Prophezeiung zur Begünstigung seiner herrscherlichen Ambitionen auf den Thron. Unter Anknüpfung an die um das Jahr 1641 für Holland maßgebenden Verhältnisse betrachtet er es als eine Aufforderung, daß der Nachkomme des jetzigen Statthalters, des Prinzen Friedrich Heinrich, der selbst, ohne die Herrscherwürde zu besitzen, tatsächlich schon alle Macht in sich vereinigte, sich nun auch noch die Grafenkrone aufs Haupt setzen solle, um die Macht als eine ständige und erbliche zu verewigen. Demgemäß wird die Vermutung ausgesprochen, daß der Auftrag an Rembrandt von dem Statthalter selbst ausging, und zwar wohl wieder durch Vermittlung von Constantin Huygens, der schon früher die Verbindung

mit dem Künstler herstellte. Was mir davon annehmbar scheint, ist die Prophetie auf einen kommenden Herrscher, unter dem das Land im Schutze der Gerechtigkeit den vollen Besitz der Eintracht genießen wird. Daß damit aber nur dynastische Interessen des Hauses Oranien gestützt werden sollten, dünkt mich höchst fragwürdig, ebenso wie es sehr unwahrscheinlich ist, daß man gerade einen Rembrandt mit solch einer Aufgabe betraut haben sollte, für die sich die vom Hofe im Haag vorwiegend beschäftigten flämischen Maler jedenfalls sehr viel besser eigneten.

Man kann jedoch unter Festhaltung des Grundgedankens der Allegorie einen weiteren Spielraum geben, wenn man sie unter dem Gesichtspunkte der politischen und chiliastischen Prophezeiungen betrachtet, die gerade während der Schreckenszeit des dreißigjährigen Krieges zahlreich und an verschiedenen Stellen Europas auftauchten und die auch in der Literatur vielfach Spuren hinterlassen haben. Ein bekanntes Beispiel für die Einführung einer utopischen Prophetie in ein literarisches Kunstwerk ist das vierte Kapitel des dritten Buches im »Abenteuerlichen Simplicissimus« von Grimmelshausen, das die Überschrift trägt: »Von dem Teutschen Helden, der die gantze Welt bezwingen und zwischen allen Völkern Fried stiften wird«, wo die Prophezeiung eines zu erwartenden Weltfriedens dem in die Rolle des Jupiter gekleideten Irrsinnigen in den Mund gelegt wird [5]). Während öfter die Prophezeiungen auf eine bestimmte Persönlichkeit anspielen, ist hier die Anonymität gewahrt. »Der teutsche Held trägt keinen Namen, jede dynastische Beziehung bleibt dieser Weissagung fern«. Sie gehört derselben Kategorie an wie die alte von einer messianischen Hoffnung getragene Sage vom wiederkehrenden Kaiser. Auch Rembrandts Allegorie ist, wie ich glaube, aus dem Gedankenkreise solcher chiliastischer Prophezeiungen hervorgegangen und gilt — ähnlich wie bei Grimmelshausen — ganz allgemein einem kommenden »Helden«.

Gerade Holland bildete im 17. Jahrhundert einen Mittelpunkt für alle Art von Propheten und Prophezeiungen. In Amsterdam, der geistigen Freistatt der Welt, wurden eine ganze Anzahl der von Angehörgen der verschiedensten Nationen ausgehenden halb weltlichen, halb geistlichen Weissagungen gedruckt und herausgegeben. Der Winterkönig, Friedrich von der Pfalz, der in den ersten Zeiten des dreißigjährigen Krieges in besonderem Maße Gegenstand protestantischer Hoffnungen war und infolgedessen durch Weissagungen ausgezeichnet wurde, lebte nach seiner Vertreibung in Holland. Dorthin wurde ihm z. B. die Handschrift der ihn betreffenden Gesichte des Sprottauer Propheten Christoph Kotter im Jahre 1626 durch den für dergleichen sehr empfänglichen Comenius überbracht [6]). Bekannte Schwarmgeister, die sich auf chiliastische Weissagungen verlegten, wie Antoinette Bourignon, Philipp Ziegler, Quirin Kuhlmann, hielten sich längere oder kürzere Zeit in

Holland auf; aus Holland selbst ist ein Mann dieser Klasse in dem Kaufmann Johann Rothe hervorgegangen, der gegen Ende des Jahrhunderts sein Wesen trieb und das Reich Christi auf Erden aufzurichten strebte [7]). All das möge zeigen, daß Rembrandt in einer Umwelt lebte, die stark von messianischen Gedankenkreisen berührt war. Das stützt unsere Auffassung, daß seine allegorische Darstellung als Kern die Prophezeiung auf einen von Gott gesandten »Helden« und Eintrachtbringer enthält und demnach nicht realistisch sondern als einer phantastisch-überzeitlichen Sphäre angehörend zu betrachten ist. Auf das Göttliche der Sendung deuten die an hervorragender Stelle vor dem Postament angebrachten Worte Soli Deo gloria. In der Zusammenstellung des alten verdorrten Baumstammes und des jungen Sprosses sehe ich mit Six eine allegorische Anspielung darauf, daß das Neue, das in der Gestalt des »Helden« erscheint, an die Stelle des Alten, Abgelebten treten wird. Unmittelbar neben diesem Wiedergeburtssymbol ist er selbst als Heerführer gegeben. Daß der Weltfriede erst nach harten Kämpfen zustande kommen kann, ist vielen chiliastischen Weissagungen gemeinsam. Durch die phantastische Ausstaffierung wird das Ganze in eine zeitlose Sphäre gerückt.

Der Sinn der Allegorie scheint mir demnach folgender zu sein. Durch Gottes Hilfe wird zur Schlichtung der irdischen Wirren ein Held und Friedensbringer erwartet, unter dem man sich — ebenso wie unter dem »Teutschen Helden« im Simplizissimus — nicht eine bestimmte Person sondern allgemein einen messianischen Sendling vorzustellen hat. Wenn dieser den von der Justitia behüteten Thron eingenommen hat, wird der auf den Thron blickende holländische Löwe seiner Fesseln ledig werden und das in Eintracht verbundene Land sich voller Freiheit erfreuen. So ist auch von Vondel einmal der angekettete holländische Löwe und der entfesselte als Symbol der Knechtschaft und der Freiheit in zwei Sprüchen besungen worden [8]). Eine der allegorischen Prophezeiung zugrunde liegende Idee ist, daß das Schicksal Hollands mit dem durch Gott gefügten allgemeinen Schicksal verknüpft ist. Wie sehr solche Gedanken in der Luft lagen, ersieht man auch aus Vondels Gedicht auf Candias Bedrängnis, das er während der Belagerung Kretas durch die Türken verfaßte, wo er Karl Martell, Gottfried von Bouillon und den heiligen Ludwig zum Erwachen und zum Kampfe gegen die Türken aufruft.

Mit lokalpatriotischen Hoffnungen verband sich von jeher die Anschauung von einem kommenden Bringer ewigen Friedens auf Erden. Er hat zuerst in den messianischen Vorstellungen des alten Orients Gestalt gewonnen. Derartige Erlösungsgedanken begleiten die Menschheit auf ihrem Gange durch die Geschichte [9]). In der stoischen Philosophie wurde das kosmopolitische und pazifistische Ideal für den mit hellenistischer Kultur durchtränkten Erdkreis durchgebildet, und solche stoischen

Ideen waren auch in humanistischen Kreisen Hollands zur Zeit Rembrandts lebendig. Mit ihnen wurde die christliche Sehnsucht nach dem Reiche Gottes auf Erden in Einklang gebracht. Es verband sich damit auch das in einem Teil der damaligen Menschheit lebendige Ideal einer Zusammenfassung der gesamten Christenheit zu einer von dem guten Hirten geweideten Herde. Dafür setzte sich Vondel ein, der sich ungeachtet seines warmen Patriotismus an erster Stelle als Mensch und Christ fühlte und der im Jahre 1634 angesichts der Türkengefahr Christus anflehte, ein Ende zu machen mit der gegenseitigen Zwietracht der Christenfürsten[10]). Auch Constantin Huygens vertrat den Gedanken der Weltbürgerschaft, was nicht ausschloß, daß er zugleich ein eifriger holländischer Patriot — ebenso wie Vondel — gewesen ist. Er ruft in dem Entwurf zu seiner Schrift »Voorhout«: »cosmopolitae sumus« und nennt sich an einer anderen Stelle »aller menschen medeborgher«. Daß auf solchem Boden die Idee eines kommenden Friedensfürsten, der die Eintracht des Landes verewigen wird, bildhafte Gestalt gewinnen konnte, liegt wohl nicht allzu fern.

Es ist bezeichnend, daß Rembrandt, während die Allegorie gewöhnlich ein Tummelfeld für klassisch-antike Anspielungen und Ausstaffierungen war — die Dekoration des Festsaales in dem prinzlichen Palais »Haus im Bosch« ist dafür ein lebendiges Zeugnis —, seine Darstellung in einer romantischen Phantasmagorie aufgehen ließ. Wie die Erfindung im höchsten Grade barock, so gehört die formale Durchbildung zum barocksten, das er geschaffen. Der Thron vor der Justitia ist ein Musterbeispiel seines Ohrmuschelstils, und diese dekorative Richtung bestimmt Anlage und Formgebung. Daß das alles zu der Ausdrucksweise um die Wende der dreißiger und vierziger Jahre paßt, aber garnicht mit Werken aus dem Jahre 1648, der früher angenommenen Datierung, zusammengeht, leuchtet ohne weiteres ein. Wie die rechte Seite des Bildes der Nachtwache stilistisch nahekommt, werden wir später noch berühren. Trotzdem es dem Ganzen an einheitlicher Gestalt mangelt, gelang es ihm, dem spröden Stoff im einzelnen durch rein künstlerische Mittel eine noch heute wirksame Gestalt zu verleihen. Zu der Klasse der »groutjes« gehörend, ist das Stück wesentlich im Ton gehalten, dem nur stellenweise etwas Farbe beigemischt ist, mit der temperamentvollen Verve einer ersten Niederschrift hingesetzt und mit hohem malerischen Reiz ausgestattet. Ob der Entwurf für ein Gemälde oder eine Radierung bestimmt war, dafür fehlen alle Anhaltspunkte; doch dürfte meinem Gefühl nach eher das letztere in Frage kommen.

Hat die »Eintracht des Landes« mit dem einige Jahre früher entstandenen »Schiff der Fortuna« inhaltlich das gemein, daß beide ihrer Grundbedeutung nach Friedensallegorien sind, so berührt sie sich in ihrem prophetischen Charakter mit einem beträchtlich später ent-

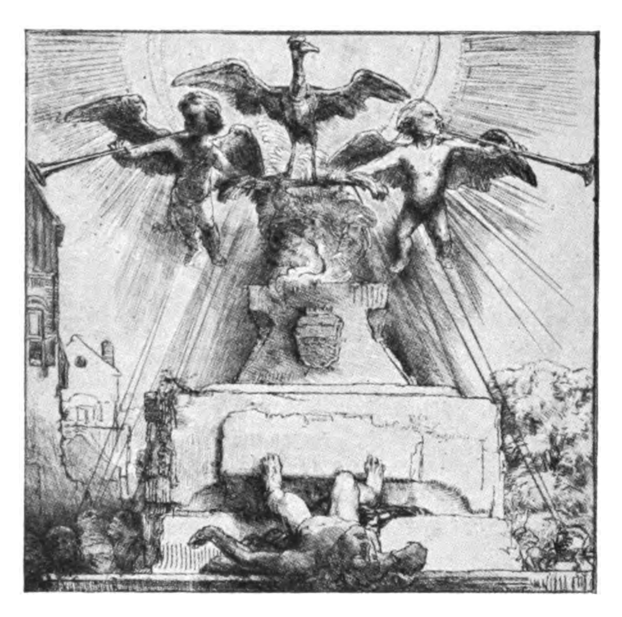
standenen Werke, das einen jüdisch-eschatologischen Gedanken verbildlicht. Es ist der Zyklus von vier Radierungen (b. 36), den er für das im Jahre 1655 in spanischer Sprache erschienene Buch seines Freundes, des Rabbi Manasse ben Israel Piedra gloriosa o de la estatua de Nebuchadnesar beisteuerte. Die Tendenz der Schrift ist: das Kommen des jüdisch-messianischen Weltreiches aus dem Traum Nebukadnezars von dem Koloß mit den tönernen Füßen und aus der Vision Daniels von den vier Tieren zu erweisen, unter Heranziehung des Apparates kabbalistischer Mystik. Nach dem Untergange der vier großen Weltreiche steht als das letzte noch das jüdische bevor. Manasse ben Israel glaubte so fest an die Weissagung, daß er sich selbst praktisch in ihren Dienst stellte. Da auch prophezeit worden war, daß das messianische Reich sich erst dann nahen würde, wenn die Juden in der Diaspora über sämtliche Länder zerstreut wären, da ihnen aber in England seit langer Zeit die Niederlassung verwehrt war, so begab er sich in dem Jahre des Erscheinens des genannten Buches zu Cromwell, um ihnen dort eine Aufenthaltserlaubnis zu erwirken. In diesem Buche wird der Stein, durch den in Nebukadnezars Traumgesicht ohne sichtbares Zutun von Händen der Koloß mit den tönernen Füßen zerschmettert wird, auf den Messias gedeutet; und denselben Sinn birgt sowohl der Stein, auf dem Jakobs Haupt ruhte, als er im Traume die Engelsleiter sah, als der Stein, mit dem David den Goliath zu Tode traf. Das im Alten Testament immer von neuem sich bewährende Wunder des Steines weist auf das Kommen des Messias. Dieser selbst aber wird in seiner künftigen Erscheinung vorgeführt in der Vision Daniels von den vier Tieren. Nachdem, wie die Bibel erzählt, den Bestien alle Macht genommen, tritt vor das höchste Wesen in Wolken einer, der einem Menschen gleicht, dem nun Macht und Herrschaft über sämtliche Völker und Nationen verliehen wird in alle Ewigkeit. Die von Manasse ben Israel in allegorischem Gewande vorgetragene Prophezeiung hängt eng mit Vorstellungen zusammen, die damals weit in Umlauf waren. Neben den national-politischen und christlichen Prophezeiungen traten während der großen Wirren und Umwälzungen des 17. Jahrhunderts die messianischen Hoffnungen der Juden an verschiedenen Stellen und in verschiedenerlei Gestalt hervor. Außer den Juden selbst verkündeten auch christliche Propheten der Zeit das Nahen eines jüdischen Weltherrschers. Einer von ihnen, Philipp Ziegler, weissagte z. B. in seinem 1622 erschienenen Buche: »Beweis, daß es ein tertium Seculum oder Testamentum spiritus gebe«, daß ein Mann aus den Juden herkommen sollte, der die ganze Welt beherrschen und das Reich des Antichrists abschaffen werde[11]).

So wurde durch Vermittlung des Manasse ben Israel Rembrandts



Kunst auch in den Dienst des jüdischen Messianismus gestellt. Indem seine Illustrationen den Angelpunkten der Prophezeiung in dem Buche folgen, geben die vier Radierungen den Traum Jakobs, den Kampf Davids mit Goliath, den Koloß mit den tönernen Füßen und die Offenbarung Daniels von den vier Tieren. Die beiden ersteren sind rein biblische Historien, die letzteren suchen den beiden Visionen des Buches Daniel Gestalt zu verleihen. Es sind keine glücklichen Erfindungen, keine vermag ein tieferes Interesse zu wecken. Daß Rembrandt mehrfach daran herumbesserte, zeigen die verschiedenen Plattenzustände. Er hatte alle vier Szenen auf eine Platte radiert; Abzüge von der ungeteilten Platte sind in drei Zuständen bekannt. Nach Zerschneidung der Platte besitzen wir einen vierten Zustand und von dem Koloß mit den tönernen Füßen noch einen fünften. Bei dem letzteren Bilde lassen die Veränderungen der einzelnen Zustände den Zweck einer Verdeutlichung des Sinnes erkennen. Vom dritten Zustand an wurde die Verständlichkeit dadurch gefördert, daß der dem Gedanken des Buches Sinn und Titel gebende Vorgang, die Wirkung des wunderbaren Steines, eindringlicher gemacht wurde, indem dieser, deutlicher als vorher gezeichnet, unmittelbar über dem Sockel der Statue erscheint. Das Künstlerische tritt hier ganz hinter dem Lehrhaften zurück. Bei den beiden Historien kommt der Stein überhaupt nicht zu seinem Recht. Auf Jakobs Traum, wo das Haupt des Schlafenden auf ihm ruht, ist er aus der Umgebung kaum herauszukennen, bei dem Kampfe Davids ist er, in der Schleuder des Knaben verborgen, überhaupt nicht sichtbar. So ist das was sich als gedankliches Leitmotiv durch die Schrift zieht, in den Illustrationen nichts weniger als klar zur Anschauung gebracht. Ganz kurios nimmt sich das letzte Blatt aus, wo auf dem kleinen Raum die apokalyptische Vision mit ihrem Vielerlei von Erscheinungen zusammengedrängt ist. Die Tiere ein Mischmasch unentwirrbarer, seltsam grotesker Bildungen; der auf den Hinterbeinen emporgerichtete Löwe mit erhobenen Tatzen entbehrt nicht eines leicht komischen Anstrichs. Oben in der himmlischen Region, ganz vom Rücken gesehen, der Messias vor dem höchsten Wesen auf seinem Throne, das, als langbärtiger Greis mit wallendem Mantel, die Hände auf die Lehnen des Thronsessels stützend, in seinem Lichtglanz zerfließt. Man braucht garnicht etwa an Dürers apokalyptische Vorstellungen zu denken, um sich darüber klar zu sein, daß Rembrandt seine Phantasie hier im Stiche ließ. Sie versagte, je mehr er sich von dem Boden der Wirklichkeit und dem durch beobachtende Anschauung für ihn Aufnehmbaren entfernte und sich auf ein seine Vorstellungskraft übersteigendes Außermenschliches und Übermenschliches gewiesen sah. Der visionäre Prophet hatte an ihm keinen kongenialen Dolmetscher. Wie wenig er sich für dergleichen Gegenstände eignete, zeigt auch eine Zeichnung mit der Vision Petri in Mün-

chen (HdG. 396), wo in einem von zwei Engeln gehaltenen Tuche die vier wunderbaren Tiere erscheinen. Der Mangel an Verständlichkeit mag die Illustrationen zu Manasses Schrift Verleger und Autor nicht gerade für ihre didaktischen Zwecke empfohlen haben. Jedenfalls gibt es nur ganz wenige Exemplare, in die sie aufgenommen sind, und wenn auch die Radierungen — zweifellos wegen ihrer Unhaltbarkeit für Zwecke der Buchillustration — bald durch gestochene Kopien ersetzt wurden, so sind doch auch Exemplare, die diese enthalten, von größter Seltenheit.



93. Der Phönix. b. 110.

Noch einmal ist Rembrandt in demselben Jahrzehnt — wir wissen nicht aus welchem Anlaß — an einen eschatologischen Stoff herangegangen, der diesmal an einen christlichen Gedankenkreis anknüpft. Es ist die 1658 datierte Radierung der Phoenix-Allegorie (b. 110). Eine Verquickung von antiker Mythologie und christlicher Symbolik, um durch den Auferstehungsgedanken die christliche Religion zu verherrlichen. Von der Erklärung, die J. Six[12]) kürzlich dem Blatte gegeben, scheint mir das Wertvollste die Bestimmung des merkwürdigen steinernen Aufbaus zu sein. Dieser, der unten ein Postament mit einer Höhlung und darüber eine altarartige Erhebung zeigt — an dem Postamente links zwei Totenschädel hängend, der vordere an einer Art Feston befestigt —, ist, wie mich dünkt, richtig als das Grabmal des alten Phönix in Heliopolis gedeutet, wohin der junge Phönix nach der antiken Sage die Leiche des Vaters überführt[13]). Wenn Six aber in der vor dem Aufbau zu Boden geschmetterten Gestalt den Titan Hyperion, den alten Sonnengott, erkennen will, vor dessen Tempel in Heliopolis nach Ovid der junge Phönix die Überreste seines Vaters niederlegt, und meint, daß dadurch der Sturz der alten Sonne durch den Phönix veranschaulicht sein soll, so ist das nicht überzeugend, denn dieser Hyperion spielt als handelnde Person in dem Zusammenhang überhaupt keine Rolle, und damit werden auch die weiteren von Six daraus gezogenen Folge-

rungen hinfällig. Im übrigen überliefert Ovid garnicht die Fassung der Sage, daß der Phönix sich verbrennt, sondern die andere frühere Version, daß er in seinem Neste, nachdem er sich mit kostbaren Wohlgerüchen umgeben, stirbt, und daß aus der Leiche des alten der junge Phönix geboren wird. Bei Rembrandt ist mit dem Bestandteil der antiken Sage von der Verbrennung des Phönix der christliche Auferstehungsgedanke, der sich dieses Symbols bemächtigt hatte, verbunden. Aus dem Feuer auf dem altarartigen Aufbau über dem Grabmal des alten Phönix entspringt der junge, der, einen Kronreif auf dem Kopfe, von zwei geflügelten Engeln auf einem Zweige getragen wird, die der Welt sein Erscheinen durch Posaunenstöße verkünden; der ihn umgebende Lichtkreis deutet die Sonne an. Die zu Boden gesunkene nackte Gestalt mit schmerzvoll verzerrtem Gesicht, die im Fallen mit der linken Hand unter das Haupt gegriffen hat, kann nur eine Allegorie des unter seinem einstigen Altare zerschmetterten Heidentums vorstellen [14]), während sich aus den Flammen das neue Christentum über dem Grabe der heidnischen Welt erhebt. Die christliche Religion, durch die Gruppe des auferstandenen Phönix mit den beiden Engeln symbolisiert, übt schon ihre Wirkung aus, indem die von der neuen Sonne zur Erde niederfahrenden Strahlen die rechts und links hinter dem Aufbau sichtbar werdenden Menschen treffen, die, davon berührt und begeistert, mit verzücktem Ausdruck nach oben blicken. Die Gegenüberstellung des Alten und des Neuen ist hier, auf den religiösen Stoff bezogen, dem Sinne nach dieselbe, wie sie auf dem patriotischen Eintrachtsbilde durch den verdorrten Baum und den jungen Sproß gekennzeichnet wird. Daß es in Rembrandts zeitlicher und örtlicher Umgebung geläufig war, das Phönix-Symbol mit religiösen Vorstellungen zu verbinden, wird dadurch bestätigt, daß Vondel in dem der heiligen Jungfrau gewidmeten Eingang seines Epos »Brieven der Heilige Maeghden Martelaressen« Maria als Phönixmagd anredet [15]). Auch durch des Lactantius Gedicht »De Phoenice«, das zu den bekanntesten und gelesensten Stücken der lateinischen Poesie gehörte, wurde das Wiedergeburtsymbol und der sich daran knüpfende Gedanke von dem alten und dem neuen Aion lebendig gehalten. So bildet Rembrandts Phönix-Allegorie gleichsam ein christliches Gegenstück zu der in den Illustrationen zu Manasse ben Israels Buch niedergelegten Allegorie des jüdischen Weltreiches.

Fehlt es der Phönix-Darstellung als Erfindung gewiß an Schwung und an einer bei dem Gegenstande zu erwartenden Bedeutsamkeit der Gestaltung, offenbart sie — verglichen etwa mit Rubens — die Schwächen der allegorisierenden Phantasie Rembrandts, so zeigt sie bei aller Nüchternheit der Auffassung doch in der technischen Durchführung jene genial andeutende Leichtigkeit und die aus dem rein Graphischen entwickelten Reize der Schwarz-Weiß-Wirkung, die der Radierkunst der

fünfziger Jahre eigentümlich sind. Sie läßt wieder die Schranken erkennen, aus denen seine Erfindungskunst nicht herauszutreten vermag.

Nach den Darstellungen, deren Gesamtinhalt eine Allegorie ist, erinnern wir noch kurz daran, daß in einzelnen Historien allegorische Figuren vorkommen, die auf den Gegenstand der Szene anspielen. So sahen wir, wie auf dem Petersburger Gemälde »Venus, den Mars erwartend« der als Verzierung in das Kopfende des Bettes eingefügte weinende Amor sich auf den unglücklichen Ausgang des Liebesabenteuers bezieht. Auf der Radierung des Ecce homo (1655, Abb. 136) sind an der Fassade des Palastes des Pilatus zwei Hermen der Fortidudo und der Justitia angebracht. Eine um dieselbe Zeit entstandene Zeichnung in Oxford (HdG. 1133) »Susanna, zur Richtbank geführt, wird durch die Weisheit des jungen Daniel gerettet« enthält ein Standbild der Justitia auf einem Postament, das auf die Bedeutung des Vorganges hinweist. Von klassischer Auffassung und Formung sind all diese als Skulpturen gedachten antiken Gestalten weit entfernt. Sie hatten für den Künstler in seinem Zusammenhange nur ein gegenständlich bezugvolles und zugleich dekoratives Interesse.

Führt eine zusammenhängende Betrachtung der allegorischen Darstellungen in Hinsicht auf das rein Ästhetische insofern zu einem negativen Ergebnis, als sie deutlich macht, wie wenig das eigentlich Rembrandts Sache war, so ist sie doch nach der Richtung nicht unfruchtbar, daß sie einen Einblick gewährt, wie die Kunst dieses individuellsten Meisters bei Gelegenheit zum Werkzeug wurde, um Ideen zu verkörpern, die, teils allgemeines geistiges Erbgut, teils durch augenblickliche kulturelle und lokale Verhältnisse bedingt, irgendwie an ihn gelangten. Eine Todesallegorie in Verknüpfung mit dem Vanitas-Gedanken; zwei Friedensallegorien mit Anspielung auf zeitgenössische Verhältnisse, die eine in antikischer Verkleidung, die andere beruhend auf einer Gedankenverschmelzung lokalpatriotischer und allgemein menschlicher Erlösungshoffnungen; eine jüdisch-chiliastische Messiade; eine humanistisch gefärbte christliche Palingenesie. Nehmen wir dazu das Magisch-Okkulte, das wir bei der Radierung des sogenannten Faust behandeln werden, so bietet eine solche Stoffübersicht Anhaltspunkte, um dem in Rembrandts Geist beschlossenen Weltbilde näherzukommen.

Zwölftes Kapitel

Der Maler der Nachtwache

Es gibt unter den Hervorbringungen der Genies Werke, eins oder mehrere, die entweder für ihr Schaffen im ganzen oder für eine Periode ihrer Entwicklung in besonderem Maße repräsentativ erscheinen. Der Künstler zieht darin gleichsam die Summe von dem was augenblicklich in seinen Fähigkeiten liegt und was er sich als Ziele gesetzt hat. Die Nachwelt sieht in einer solchen Schöpfung wie in einem Mikrokosmos all das verkörpert, was sie als grundlegend und richtunggebend in seiner Natur und Begabung erachtet. Als ein derartiges Werk hat von jeher die sogenannte Nachtwache gegolten, die schon in zeitgenössischen literarischen Quellen, sowohl bei dem Holländer Houbraken wie bei dem Italiener Baldinucci, mit besonderem Nachdruck erwähnt wird. Hat man ihr bis in unsere Tage eine hervorragend typische Bedeutung beigemessen, die auch durch Fromentins scharfe Kritik kaum erschüttert wurde, so können wir dem zustimmen, insofern man dieses Urteil auf die erste Amsterdamer Periode beschränkt, für die das Bild einen gewissen Höhepunkt und Abschluß bezeichnet. Im Jahre 1642 vollendet, bietet es Gelegenheit, sich Rechenschaft zu geben, wie er die Kräfte und Mittel, die er im Laufe jener Zeit sammelte, weitergebildet, gesteigert, auf die größte und umfangreichste Aufgabe konzentriert und zu einer Art von Maximum getrieben hat. Insofern glauben wir es gerechtfertigt, wenn wir das Gemälde um seiner in dem angedeuteten Sinne zentralen Bedeutung willen herausheben und für sich betrachten. Von diesem Standpunkt aus zurückblickend, werden wir sehen, wie von den in den vorhergehenden Abschnitten verfolgten Erscheinungen Fäden zu dem was das Problem der Nachtwache ausmacht, hinführen, wie Gesinnungen, Absichten, Wege, die wir kennenlernten, in dieses Ziel einmünden und wie sich aus solchen Voraussetzungen die Genesis des verwickelten und stets als schwer verständlich geltenden Werkes erhellt.

Das Thema, eins der verbreitetsten und populärsten in dem damaligen Holland, das Gruppenporträt einer Schützengilde, hatte als solches bestimmten Ansprüchen eines durch den Beruf gesellschaftlich gebundenen und nach verschiedenen Graden abgestuften Kreises zu genügen. In einer nahezu ein Jahrhundert zurückreichenden Tra-

dition hatte die Aufgabe zeitlich und lokal differenzierte Lösungen gefunden, die gewisse Grundzüge innerhalb einzelner Kategorien erkennen lassen. In Amsterdam gab es Maler, die häufig und mit Vorliebe für dieses Gebiet herangezogen und gleichsam als Spezialisten darin angesehen wurden, wie Cornelis van der Voort, Werner van Valckert, Nicolaes Elias, Thomas de Keyzer, jener Kreis von Künstlern, der bei Rembrandts Übersiedlung das Porträtfach beherrschte. Durch sie war man an eine gleichsam normative mit den Wünschen der Auftraggeber in Einklang stehende Art von Auffassung und Durchführung gewöhnt. Rembrandt selbst hatte sich, als die Bestellung an ihn erging, obwohl als Porträtist sehr gesucht, erst einmal in einem Korporationsstück, der etwa zehn Jahre zurück liegenden Anatomie des Doktor Nicolaes Tulp, versucht. Wir wissen nicht, ob er zu verstehen gegeben hatte, daß er seine Kräfte nicht an das ewige Einerlei solcher Aufträge verschwenden wolle, oder ob man von seiten der Korporationen nicht an ihn herantrat, weil man bei der aus dem gewohnten Rahmen herausfallenden Beschaffenheit seiner Kunst ein zu großes Risiko einzugehen fürchtete. Jedenfalls war es für ihn eine Ausnahme, als man ihn, dessen Ruhm in steigendem Maße die Stadt erfüllte, mit der Herstellung eines Schützenstückes betraute.

Es ist höchst wahrscheinlich, daß die Initiative dazu von dem Hauptmann der Büchsenschützen des Kloveniersdoelen, Frans Banning Cocq, ausging. Nicht nur daß ihm auf dem Bilde eine besonders hervorragende Rolle zugewiesen ist, wir können das noch aus einem anderen Umstande quellenmäßig schließen. Ein von ihm angelegtes und bis zum Jahre 1655 reichendes Familienalbum, das sich jetzt noch im Besitz eines seiner Nachkommen im Haag befindet und im Sommer 1925 in der historischen Ausstellung der Stadt Amsterdam zu sehen war, enthält eine Tuschskizze nach der Nachtwache mit einer Beischrift, in der es heißt, daß der junge Herr von Purmerlandt (Cocq) als Hauptmann seinem Leutnant, dem Herrn von Vlaardingen, den Auftrag gibt, seine Kompagnie Bürger marschieren zu lassen. Damit ist zugleich das Thema des Gemäldes in engerem Sinne umschrieben. Wir dürfen daher wohl annehmen, daß Banning Cocq einen hervorragenden Anteil an der Vergebung der Aufgabe und ihrer Formulierung gehabt und vermutlich die Verhandlungen mit dem Künstler geführt haben wird. Die übrigen Mitglieder der Schützengilde treten für uns dokumentarisch nur insofern in die Erscheinung, als zwei der Dargestellten, im Verlaufe der Vermögensstreitigkeiten Rembrandts im Jahre 1658/59 vor Gericht zitiert, Angaben machen, aus denen wir erfahren, daß der Künstler im ganzen ein Honorar von 1600 Gulden erhielt und daß von den Porträtierten jeder durchschnittlich 100 Gulden zu bezahlen hatte, teils mehr, teils weniger, je nach der Bedeutung des Platzes, den er auf dem

Gemälde einnahm. Nun sind aber auf diesem im ganzen dreiunddreißig Figuren zu zählen, auf der Schildkartusche, die an der Architektur des Hintergrundes angebracht ist, werden siebzehn Namen aufgeführt, während der eine der beiden Zeugen, der den von ihm geleisteten Beitrag zu Protokoll gibt, gleichzeitig erklärt, es seien sechzehn Gildemitglieder porträtiert worden (was vielleicht auf einem Gedächtnisfehler nach der langen Reihe von Jahren beruhen kann). Als das für uns Wesentliche ergibt sich daraus, daß neben den sechzehn oder siebzehn Porträts der eigentlichen Besteller, die ihren Beitrag zahlten, noch andere Personen hinzugefügt wurden, daß Rembrandt also Füllfiguren zur Verwirklichung der ihm vorschwebenden Idee für seine rein künstlerischen Zwecke anbrachte. Eine Scheidung zwischen den eigentlichen Schützenporträts und den bloßen Statisten hat Schmidt-Degener in seiner eingehenden und meisterhaften Analyse der Nachtwache im einzelnen durchzuführen gesucht [1]). Da es in verschiedener Hinsicht Unstimmigkeiten zwischen dem Text der Schildkartusche und dem Bilde gibt, tritt er dafür ein, daß die Kartusche in einer anfänglichen Fassung des Gemäldes nicht vorhanden war, zumal da sie auf der Kopie von Lundens, auf die wir gleich zu sprechen kommen werden, fehlt, sei es daß sie später auf einen Wunsch von Banning Cocq von Rembrandt selbst hinzugefügt worden sei, oder aber, was er für wahrscheinlicher hält, von einer anderen Hand, da die dekorative Form mit Rembrandts Art zu wenig übereinstimme, — eine Beweisführung, deren Überzeugungskraft man sich schwer entziehen kann. Sei dem wie ihm wolle, mit Ausnahme einiger weniger Persönlichkeiten, die einen bevorzugten Platz erhielten, an erster Stelle des Hauptmanns und des Leutnants, hatte die Mehrzahl der Schützen alle Ursache, darüber unzufrieden zu sein, daß sie, die ihren Porträtbeitrag gezahlt und damit einen bestimmten Anspruch erworben hatten, unter unbekannte Statisten gemengt, teilweise in der Masse versanken und in ihrem Rechte verkürzt wurden. Die Fassung, die Rembrandt dem Auftrage gab, wich von allem ab, was man bisher an einem Schützenstücke zu sehen gewohnt war, und mußte sich für die Zeitgenossen höchst absonderlich ausnehmen.

Wer die Nachtwache als Kunstwerk beurteilen und genießen will, muß sich immer bewußt bleiben, daß er eine Ruine und ein Fragment vor Augen hat. Die Oberfläche hat durch vielfache Restaurationen und Überfirnissungen schwer gelitten. Es darf heute auch als entschieden gelten, daß das Bild an den vier Seiten beschnitten ist, worüber vor kurzem noch mit leidenschaftlichen Begründungen des Für und Wider eine lebhafte Polemik geführt wurde. Für den ursprünglichen Zustand geben uns die erwähnte Skizze in dem Familienalbum des Bannig Cocq und die Kopie von Gerrit Lundens in der Londoner National

Gallery, auch diese für den Hauptmann hergestellt und vermutlich in den vierziger Jahren entstanden [2]), deutliche Anhaltspunkte. Da die Skizze kein anderes Moment bietet als das Gemälde von Lundens, wahrscheinlich sogar in Abhängigkeit von ihm gezeichnet wurde, so braucht man sich nur an dieses für eine Rekonstruktion der Nachtwache in ihrem ursprünglichen Zustande zu halten. Bei einem Vergleich stellt sich in



94. Die Nachtwache. Amsterdam.

der Hauptsache folgendes heraus. Der Hauptmann und der Leutnant standen ursprünglich von dem unteren Bildrande weiter entfernt als jetzt. Auf der linken Seite ist die Veränderung durch das abgeschnittene Stück sehr beträchtlich und so ein ganz neuer Zustand geschaffen. Man sah deutlich, wie der laufende Junge an das eiserne Geländer der über einen Kanal führenden Brücke griff, man sah auch den Pfosten des Geländers und noch ein Stück des Bodens davor. Weiter im Grunde befanden sich hinter der Brüstung, die nach dem Kanal abfällt, drei Figuren, links von dem sitzenden Sergeanten mit der Hellebarde: ein Mann mit einem Krämpenhut, ein zweiter barhäuptiger Mann, der seinen Hut in der Hand hält, davor ein Kind mit einem Krämpen-

hut, das seine Fäuste auf die Brüstung legt. Nach oben dehnt sich bei Lundens der Raum so weit aus, daß der Abschluß des Bogens und noch ein Stück Mauer über der Fahne sichtbar ist. Daß die auf der Rembrandtschen Nachtwache angebrachte Kartusche mit der Namenbezeichnung auf dem Gemälde von Lundens fehlt und daher wohl erst später nach der Herstellung dieser Kopie hinzugefügt wurde, ist schon oben bemerkt worden. In überzeugender Weise hat Schmidt-



95. Lundens, Kopie der Nachtwache. London.

Degener dargelegt, daß Lundens, wenn sich das Schild schon auf der ihm vorgelegenen Fassung der Nachtwache befunden hätte, kaum imstande gewesen wäre, die dadurch verdeckte Architektur so ganz im Rembrandtschen Sinne, wie er es getan, zu ergänzen. Der Eindruck der Nachtwache, wie sie sich heute darbietet, ist dadurch, daß die beiden Hauptfiguren in die Mitte gerückt sind, und durch die ganze räumliche Veränderung stark beeinträchtigt. Andererseits muß man sich hüten, sein Vorstellungsbild von dem Gemälde an der Kopie zu korrigieren, weil Lundens den ganzen Rembrandtschen Organismus verschoben hat.

Wir dürfen dann auch, wenn wir uns einmal nach dem objektiven Befund überzeugt haben, daß die Nachtwache beschnitten ist, der Über-

lieferung Glauben schenken, die über den Zweck der Verstümmelung und die Gelegenheit, bei der sie geschah, berichtet. Nach einer Mitteilung des Gemälderestaurators, Jan van Dyk, der die Nachtwache reinigte, vom Jahre 1758, ist die Beschneidung erfolgt, als im Jahre 1715 das Gemälde in das Rathaus überführt und hier einem Platz zwischen zwei Türen angepaßt wurde, wozu er bemerkt: man habe sich den ursprünglichen Zustand nach dem »alten Modell« — das ist für ihn die Kopie von Lundens — zu ergänzen. Wenn man dieses Zeugnis verdächtigt hat 3), indem man geltend machte, daß van Dyk über etwas berichte, was fünfzig Jahre früher geschehen sei, also nur nach dem Hörensagen urteile und daß er sich seine Meinung ausschließlich auf Grund der Kopie von Lundens, die er für einen Rembrandtschen Originalentwurf hielt, gebildet habe, so wird das hinfällig in dem Augenblick, wo man unabhängig durch einen Vergleich der beiden Bilder zu dem Ergebnis gelangt ist, daß die Kopie von Lundens sich an das ursprüngliche Original gehalten haben müsse. So schließt sich die Kette von Beweisen, daß die Nachtwache in einem verstümmelten Zustande auf uns gekommen ist.

Daß der gangbare Name Nachtwache nichts mit dem Inhalt des Bildes zu tun hat, ist lange bekannt. Er taucht erst am Anfang des vorigen Jahrhunderts mit der Überführung des Bildes von dem Rathaus in das Trippenhuis auf, bei welcher Gelegenheit es als »de beroemde Nagt-patrouille« bezeichnet wird. Anlaß dazu gab wohl die schlechte Erhaltung und der dunkle Ton. Einen wie wenig klaren Einblick noch der scharfsichtige Kunstkritiker Thoré-Burger in die Komposition hatte, geht daraus hervor, daß er meinte, der Schauplatz sei ein Innenraum. Verschiedene Reinigungen in neuester Zeit haben das Ganze immer deutlicher hervortreten lassen, wenn auch heute noch erst nach langwierigen Beobachtungen das Auge alle Zusammenhänge aufzufassen vermag. Daß nicht ein Nachtstück sondern Tagesbeleuchtung gemeint ist, ersieht man ohne weiteres an der Licht- und Schattengebung — wie auch die Kopie von Lundens dafür zeugt.

Wenn das Gemälde etwas ganz anderes geworden ist als ein holländisches Schützenbild gewöhnlichen Schlages, so liegt das daran, daß Rembrandt die Aufgabe garnicht im eigentlichen Sinne porträtmäßig gefaßt hat. Die für sie leitende Idee ist die Verwandlung des Korporationsporträts in eine »Historie«. Ihr liegt als Thema das zugrunde, was wir in der bereits angeführten Beischrift auf der nach dem Gemälde kopierten Tuschskizze in dem Familienalbum des Banning Cocq ausgesprochen finden: die Erteilung des Marschbefehls für die Kompagnie durch den Hauptmann an den Leutnant. Ob Cocq selbst Rembrandt eine darauf hinauslaufende Fassung nahelegte, ob dieser die treibende Kraft dafür war, können wir nicht mehr ergründen — genug, Wünsche beider mögen sich entgegengekommen sein, für Cocq, indem er

seine Eitelkeit als führende Hauptperson zu erscheinen, befriedigt fand, für Rembrandt, indem er Gelegenheit erhielt, einem inneren und künstlerischen Bedürfnis entsprechend den Stoff zu aktualisieren und zu historisieren. Damit wurde der springende Punkt für die Erfindung gegeben. Keine in das Genrehafte greifende Fassung, wie die beliebten Schützenmahlzeiten, keine Präsentation der Kompagnie durch den Anführer von zuständlich offiziellem Charakter, die sich mit dem rein Porträthaften gut vertrug, sondern eine bestimmte Handlung aus dem dienstlichen Leben der Kompagnie. Aus einer solchen Stellung des Themas ergab sich für Rembrandts Formung dann gleich als eine Grundlage der Komposition: die Subordination der Schützen unter eine Zweiergruppe, bestehend aus dem den Befehl erteilenden und dem ihn empfangenden Offizier, und in dieser wieder die überragende Stellung des Hauptmanns. Hatte er sich doch auch schon das Anatomiebild so zurechtgelegt, daß er dem lehrenden Professor als Hauptperson die Masse der Zuhörer unterordnete.

An seine Fassung der Aufgabe hat man die Frage geknüpft: ist der dargestellte Ausmarsch als ein einmaliges Faktum, das bei einer bestimmten Gelegenheit und an einem bestimmten Orte stattfand, anzusehen oder handelt es sich vielmehr um eine sozusagen verallgemeinerte Situation? Das erstere hat jüngst mit Heranziehung eines reichen Apparates historischer und bildlicher Hilfsmittel und unter Aufbietung von großem Scharfsinn Schmidt-Degener in seiner Untersuchung über das Entstehungsproblem der Nachtwache nachzuweisen gesucht, die einem bis zum letzten treibenden Kausalitätsbedürfnis gerecht zu werden wünscht und als ein Glanzstück positivistisch-materialistischer Deutung und Geschichtsbetrachtung gelten darf, mit all den Beschränkungen, die einer solchen anhaften. Nach seiner Auffassung wäre der Auftrag vermutlich anläßlich des Besuches der Königin Maria von Medici in Amsterdam im Jahre 1639 erteilt worden. Ausstaffierung und Haltung der Schützen sprächen dafür, daß nur ein Aufzug bei festlicher Gelegenheit gemeint sein könne. Der Sinn der Darstellung sei der: der Hauptmann Cocq gibt vor einem Stadttor den Befehl zum Ausrücken für einen festlichen Empfang; das kleine Mädchen zwischen den Schützen will sich vor dem Tor aufstellen, um den Gästen den Willkommtrunk zu bieten. Bis in alle Einzelheiten wird die nach Analogien und Zusammenhängen spürende Untersuchung durchgeführt. Der Forscher meint sogar der Familienzugehörigkeit des den Willkommenspokal tragenden Mädchens auf die Spur gekommen zu sein. Die Szenerie des Aufzuges hat er auf ihren Wirklichkeitsgehalt geprüft und glaubt durch angestellte Vergleiche einen Platz vor einem Stadttor, wo eine Zugbrücke über einen Kanal führt, ermittelt zu haben. Aufnahmen verschiedener Situationen und Ansichten aus der Umgebung von Amsterdam, ein Grund-



riß, auf dem die Standpunkte aller Schützen und Figuranten eingezeichnet sind, Einpassung der Schützen in die vorgeschlagene Situation, das sind materielle Hilfsmittel, die dazu beitragen sollen, die aufgestellte These zu illustrieren und zu stützen. Da die in dem Gemälde nach dem Gebäude im Hintergrund emporführende Treppe, auf der die obersten Schützen stehen, aber mit der angenommenen Lokalität nicht in Einklang zu bringen ist, so muß sie als eine aus künstlerisch-formalen Gründen für die Placierung der Figuren gewählte Zutat bezeichnet werden und demnach vom Standpunkt der angewandten Erklärungsmethode als ein notwendiges Übel erscheinen.

Was sich auf der Nachtwache dem Auge darbietet, scheint mir zur Genüge dafür zu sprechen, daß es nicht darum ging, ein einmaliges Erlebnis bei einer bestimmten historischen Gelegenheit, an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Stunde festzuhalten. Unter Zugrundelegung des Marschbefehls als allgemeinen Themas erscheint das Ganze vielmehr in eine Sphäre des Phantastischen gerückt, in der naturalistische Kausalitäten nur bis zu einem gewissen Grade Giltigkeit haben und für die Erkenntnis der Darstellung in Betracht kommen. Daß darauf mit Bewußtsein hingearbeitet ist, geht schon aus der Kostümwahl und Ausstaffierung der Schützen hervor. Hat doch Schmidt-Degeners eingehende Untersuchung der Kostümfrage selbst ergeben, daß willkürlich neben modischer Zeittracht teils eine historisch-anachronistische oder eine ganz phantastische Kostümierung angewandt worden ist, so daß der Künstler damit schon das reine Wirklichkeitsgebiet mit seinen Kategorien verlassen hat. Der romantische Zug seines Wesens hat in die Erfindung hineingespielt.

So wenig er sich bei dem Kostüm an die Wirklichkeit gehalten, so wenig hat er in dem Schauplatz eine genau fixierbare Örtlichkeit kenntlich machen wollen — was auch garnicht seinen sonstigen Gepflogenheiten entsprechen würde. Auch hier hat er Motive, die auf Natureindrücke zurückgehen, mit frei erfundenen untermengt. Die über den Kanal führende Brücke knüpft lose an ein bekanntes Wirklichkeitsmotiv an, ohne daß eine bestimmte irgendwo so existierende Situation nachgezeichnet ist. Die barocke Hintergrundkulisse mit der in den Torbogen aufsteigenden Treppe ist reine Phantasie und wurde um der Organisierung des Ganzen willen erfunden. Sie hat nicht einen naturalistischen Bedeutungswert, sondern — wie wir das schon auf Einzelporträts bei der Verbindung von monumentaler Architektur und Gestalt beobachteten — eine rein künstlerisch-dekorative Funktion. Insbesondere bietet in dieser Beziehung das lebensgroße Bildnis des stehenden Mannes in Kassel (Abb. 77) eine Parallele zu der Nachtwache. Der von den kräftigen Steinwandungen eingefaßte Bogen in der Mitte des Schützenstückes hat die Aufgabe, die in seine Wölbung eingefügte

Gruppe von Schützen mit dem Fahnenträger zusammenzuschließen und an dieser Stelle einen monumentalen Akzent zu bilden. Die beabsichtigte Wirkung tritt bei dem heutigen Zustande des Bildes nicht mehr zutage und man kann sie sich mit Anlehnung an die Kopie von Lundens nur in der Vorstellung ergänzen. Rechts schließt die Tormauer ab mit einem vorspringenden Pfeiler mit verkröpftem Gebälk, über dem der Ansatz eines nach vorn führenden Bogens sichtbar wird, durch dessen Öffnung sich der von der Seite her kommende Schützenstrom bewegt. In der Inszenierung lassen sich die beiden eine monumentale Architektur mit Bogen enthaltenden radierten Historien vergleichen: die »Enthauptung des Täufers« und der »Triumph des Mardochai«. Auf der Nachtwache sehen wir das Bogenmotiv in der Mitte für einen im höchsten Sinne monumentalen Zweck ausgewertet. Wo sich bei jenen Radierungen auf der rechten Seite die Flügelbauten befinden, ist hier das Bogenfragment als Durchlaß für die zueilenden Schützen bestimmt. Durch einen Bogen zieht auch auf dem Hundertguldenblatt die Schar der Kranken nach der Mitte zu.

Auch dem Treppenmotiv sind wir schon verschiedentlich begegnet. Die aus der Bogenarchitektur nach vorn auf die Brücke zuführende Treppe hat vorgewölbte Stufen — ebenso wie die gleichfalls mit einem Portalbogen in Verbindung stehende, aber schräg zur Bildebene verlaufende Treppe auf der »Begegnung von Maria und Elisabeth« (Abb. 50). Wir werden sehen, wie sich Rembrandt auch späterhin des Treppenmotivs in den verschiedensten Variationen gern bedient. Hier ist der nahezu verdeckten und nur an wenigen Stellen sichtbaren Treppe innerhalb des Gesamtorganismus die Bestimmung zugewiesen, die figürliche Anlage an einer Stelle in die Höhe zu leiten.

Ohne Rücksicht auf naturalistische Wahrscheinlichkeit hat Rembrandt seinen Schauplatz konstruiert, wie er ihm für die ihm vorschwebende Verteilung und Gruppierung von Gestalten und Massen und für eine sich daran knüpfende dekorative Wirkungsabsicht wünschbar erschien. Er bildet lediglich ein Gerüst, um einem Apparat von bewegten und ruhigen Gestalten, die nach bestimmten formalen Gesichtspunkten in eine einheitliche Anlage gebracht werden sollen, Standplätze, Stützpunkte, Kulissen zu bieten. Die schweren Formen in der monumentalen Barockarchitektur, die jeder ornamentalen Zier entbehren, waren bestimmt, der bewegten, vor- und zurückspringenden Figurenmasse einen starken Abschluß zu geben und deren Wirkung durch den Kontrast mit der wuchtigen Baumasse zu steigern. An dieser festen Mauer fing sich die Brandung des vorderen Gewoges.

In den Schöpfungsprozeß des Werkes, der sich so vollziehen mußte, daß Inhaltlich-Thematisches, linear-formale Komposition, malerische Vision in ein einheitliches Ganzes mit dekorativer Gesamtwirkung gebannt



wurden, gewährt kein Entwurf, keine Studienzeichnung Einblick. Die Formulierung der Aufgabe hat nur wenig Berührungspunkte mit den sonst für Schützenstücke gewählten Fassungen. Ausgangspunkt für die Erfindung war, wie wir sahen, das Motiv der Erteilung des Abmarschbefehls für die Kompagnie durch den Hauptmann an seinen Leutnant. Eine Heraushebung des Anführers pflegte auch sonst bei Schützenstücken zu geschehen, besonders betont da, wo der Akt der Präsentation gegeben wurde. Aber die Art, wie Rembrandt Hauptmann und Leutnant ganz im Vordergrunde aufgestellt und isoliert hat, bedeutet doch etwas Einzigartiges. Aus der Rangordnung der Kompagnie ergab sich, daß neben Hauptmann und Leutnant die anderen führenden Persönlichkeiten Anspruch auf einen bevorzugten Platz hatten. Da sie sich unter der dem Marschbefehl folgenden Masse befinden, so mußte ihrer besonderen Sichtbarmachung Rechnung getragen werden. Er hat namentlich alles getan, um dem Fahnenträger, obwohl er in den Hintergrund gerückt ist, eine einprägsame Position zu verleihen. Von den beiden Sergeanten beherrscht der auf der rechten Seite mit vorgestrecktem Arm und zurückgedrehtem Kopf die ganze Figurenmasse an dieser Stelle; der links, der auf der Brüstung der Mauer über dem Kanal sitzt und die große Hellebarde in der Rechten hält, gewinnt durch seine sich breit entwickelnde Figur, seine imponierende und monumentale Haltung ein Übergewicht über seine Umgebung. Aus der Verteilung der von dem Thema erforderten Hauptpersonen ergeben sich von vornherein gewisse Stützpunkte für die Komposition.

In der Zweiergruppe des Vordergrundes, für die maßgebend das stoffliche Motiv ist, daß sie führend an der Spitze des sich in Bewegung setzenden Zuges schreitet, ist dem Hauptmann Banning Cocq der Leutnant Ruytenburch subordiniert, trotzdem dieser einen farbigen Brennpunkt des ganzen Gemäldes bildet. Klein von Statur, folgt er, den Kopf im Profil auf den Vorgesetzten gerichtet, aufmerksam dessen Weisungen. Dieser, fast in Vorderansicht, überragt alles an Umfang, Fülle und breiter Ausdehnung der Erscheinung; auch die Art, wie er den Stock in der Rechten führt, soll ihm etwas Imponierendes geben. Das bewegende Moment für die Handlung ist die Geste seiner Linken, mit der er sich auseinandersetzend an seinen Begleiter wendet; aber diese Geste hat nichts Durchschlagendes, Zündendes, es ist ein allgemeiner explizierender Redegestus, wie wir ihn auch sonst gefunden haben, ohne eine besondere aus der Situation abgeleitete Nachdrücklichkeit und Energie. Das Bewußtsein einer durch die Stellung gegebenen Würde, von einem unbedeutenden Menschen mit einer gewissen Einbildung zur Schau getragen, prägt sich in der Haltung aus, die mehr Repräsentatives als Aktives an sich hat. Der Ausdruck des Gesichtes ist leer und nichtssagend wie der des Leutnants; der Blick der Augen mehr aus dem Bilde

heraus als auf diesen gelenkt. Der von den beiden Protagonisten angegebenen Richtung, die schräg nach vorwärts auf den Beschauer zuführt, folgt die Schar von Schützen, die sich von dem Torweg am rechten Bildrand her bewegt. In ihr ist die beherrschende Gestalt der Sergeant, der in der Linken die Hellebarde geschultert trägt, den rechten Arm vorstreckt und mit der Hand eine weisende Gebärde macht, während er den Kopf zu seinem Nachbarn rechts zurückwendet. Im gegenständlichen Zusammenhang erteilt er einen Befehl nach rückwärts, der sich auf etwas vorn vor sich Gehendes bezieht. Künstlerisch hat er eine die Kompositionselemente verkettende Funktion. Seine kontrapostische Haltung steht offenbar in Beziehung mit Rembrandts Studien nach italienischen Vorbildern — insbesondere Leonardos Abendmahl. Auch bei anderen Gelegenheiten hat er sich für denselben Zweck eines ähnlichen Motives bedient [4]). Hier soll der Arm des Sergeanten den Blick in die Richtung der beiden Führer leiten, aus der ihm die Linie der Hutfedern des Leutnants entgegenkommt. Von den beiden Schützen zwischen dem Leutnant und dem Sergeanten bläst der vordere — nach einer einleuchtenden Deutung Schmidt-Degeners — in gebeugter Haltung das lose Pulver von der Pfanne seiner Büchse, bevor er die Lunte auf den Hahn setzt, und ist ganz in seine Arbeit vertieft, während der hintere, der mit beiden Händen die Lanze hält, den Kopf in porträtmäßiger Haltung dem Beschauer zuwendet. Am rechten Bildrande findet vorn die Figurenmasse ihren Abschluß und einen Stützpunkt in dem Trommelspieler, der auf seinem riesigen Instrument wirbelt, offenbar einer von den Figuranten. In den durch die Anordnung der Masse zwischen ihm und dem Leutnant ausgehöhlten Freiraum ist das Hündchen eingefügt, das die Trommel wütend anbellt. Im Hintergrunde sind auf dieser Seite keine als Bildnisse mehr in Betracht kommenden Köpfe, nur überschnittene Figuren von Statisten und die in verschiedenen Richtungen sich kreuzenden Lanzen.

Die Hauptgruppe der beiden Führer ist gleichsam umstellt durch drei Trabanten. Rechts der das Pulver anblasende Schütze, den wir schon als Glied der eben besprochenen Masse erwähnten, der aber mit seinem vorgebeugten Oberkörper dem Leutnant zustrebt. Links die von dem Hauptmann stark überschnittene Gestalt des nur teilweise gezeigten Jünglings, der, breitbeinig, nach hinten gewandt, seine Flinte mitten unter die Schützen abfeuert; von seinem Kopf ist nur der mit Eichenlaub bekränzte Helm sichtbar. Auf seine Handlung reagiert der zwischen Hauptmann und Leutnant auftauchende Schütze, der mit der rechten Hand das Flintenrohr, aus dem schon ein Feuerstrahl schießt, nach oben zu schlagen im Begriff ist, um ein Unglück bei dem tollen Vorhaben zu verhindern; in der durch den Kopf des Leutnants verdeckten Linken muß der Griff des altmodischen Zweihänders ruhen, dessen riesige Klinge

nach rückwärts in den Bildraum weit aufragt. Die Schießerei des Jungen mitten in die zudrängenden Schützen hinein ist, rein gegenständlich innerhalb des angenommenen Vorganges betrachtet, sinnlos und auch nicht rationalistisch erklärbar. Es ist eine den Schützenberuf symbolisierende Handlung — ebenso wie auch auf van der Helsts Schützenkompagnie des Roelof Bicker im Rijksmuseum (1639) einige ihre Büchsen anlegen und abfeuern —, aber dadurch, daß auf der Nachtwache der Kollege den Flintenlauf fortstößt, wird das Aktive der Handlung als solcher besonders betont. Als Kompositionsfaktor hat der Junge die Aufgabe, von einem zweiten Zentrum, dem kleinen Mädchen aus, einen Bewegungsstrom zu den von dem rechten Rande vordrängenden Schützen zurückzuleiten; dazu dient das rückwärts gestellte, in diese Richtung weisende Bein, die Haltung des Oberkörpers und der zwischen Hauptmann und Leutnant auftauchende und von einem Lichtstrahl begleitete Flintenlauf. Welche weitere Funktion ihm zufällt, wird sich später noch ergeben.

Unter den auf der Höhe der Treppe stehenden Figuren, die durch den mittleren Torbogen zu einer Gruppe zusammengefaßt sind, ist der Fahnenträger schon durch sein Ausmaß die der ganzen Umgebung übergeordnete Gestalt. Er wird auch dadurch besonders herausgeholt, daß er seinen Nachbaren gegenüber bis unter die Hüften voll sichtbar bleibt, indem von vorn her zwischen dem Hauptmann und dem nächsten Schützen der linken Seite ein freier Durchblick geschaffen ist; eine Lücke, die nur unten ausgefüllt ist durch das zurückgestellte Bein des seine Flinte abfeuernden Jungen und durch die leuchtende Gestalt des kleinen Mädchens, auf die wir gleich zu sprechen kommen werden. Damit aber noch nicht genug, verschiedene Linienkonstruktionen weisen in die Richtung der Fahnenstange, auf die auch der Träger den Blick scharf eingestellt hat: unmittelbar der Stock, auf den sich der Hauptmann stützt, ungefähr parallel dazu seine Schärpe und in ihrer Fortsetzung der Schlagschatten der linken Hand auf dem Rock des Leutnants, jenseits der Lücke der lange Flintenlauf des voreilenden Schützen. Es sind also verschiedene sehr aufdringliche und künstliche Mittel angewandt, um dem Fahnenträger trotz seiner Stellung im Hintergrund ein Übergewicht zu verleihen. Das umfangreiche Tuch der für den Arm eines Menschen viel zu schweren Fahne erweitert sein Volumen gleichsam in den Raum hinaus und breitet sich über die ganze linke Torseite, wobei die architektonische Begrenzung der Öffnung durch die weiche Stoffmasse überdeckt wird. Von den neben dem Fahnenträger auf der Treppe stehenden Schützen wendet der nächste, phantastisch behelmte sein feines sympathisches Gesicht dem Beschauer zu und bildet gleichsam eine neutrale Mittelzone, von der aus der Fahnenträger nach links gerichtet ist, während die beiden folgenden eine Verbindung mit der unten von

rechts her kommenden Figurenmasse herstellen; der mit der zylinderhutartigen Kopfbedeckung ist im Begriff, mit beiden Händen seine Lanze zu schultern, deren Stange ungefähr der Richtung der Fahnenstange folgt; sein Nachbar hält die Lanze vorgestreckt, so daß sie als eine scharfe Gerade über der fluktuierenden Masse unten den Raum durchschneidet, sich mit anderen Lanzen und mit der großen Klinge des Zweihänders kreuzt. Innerhalb dieser Gruppe sind die Zwischenräume durch je einen aufwärtsgerichteten, nur teilweise und schwer sichtbaren Kopf ausgefüllt, im ganzen drei Köpfe, die in recht ungeschickter Weise den vorderen über die Schultern blicken und wahre Lückenbüßer genannt werden dürfen.

Die linke Seite hat man sich, wie schon bemerkt, nach der Kopie von Lundens ergänzt zu denken. Erst dann wird auch die Rolle, die der auf der Kanalmauer sitzende gepanzerte Sergeant im Zusammenhange des Ganzen spielt, verständlich. In stark kontrapostischer Haltung, mit der Rechten die am Boden stehende Hellebarde umfassend, ist er hier im Mittelgrunde die einzige fast ganz sichtbare Figur und durch sein Volumen und die weit um sich greifenden Teile seines Körpers ein Markstein in der Gruppenbildung. Rechts davon, weiter nach hinten zu, sind zwischen ihm und dem Fahnentuch drei nur in ihrem oberen Teil sichtbare Schützen postiert, links folgten die bei Lundens angedeuteten schon oben aufgeführten Figuren. Der phantastisch gerüstete Sergeant bringt ein retardierendes Moment in die Handlung. Während um ihn herum Bewegung ist, sitzt er in einer — man darf wohl sagen statuarischen Pose und wendet den Kopf in der Richtung des vom Hauptmann geführten Zuges, eine Haltung, die ganz außerhalb des Kausalzusammenhanges des Abmarsches der Kompagnie steht.

Um so stärker flutet von diesem Ruhepunkt eine Bewegung nach vorn hin. Zunächst der hastig über die Brücke ausschreitende Schütze in roter Kleidung, der seine Flinte zu laden im Begriff ist; vor ihm rennt der halbwüchsige Junge mit umgehängtem Pulverhorn, der das linke Bein im Laufen zurückwirft, mit der rechten Hand sich an dem Brückengeländer abstößt und dabei zu dem Hauptmann und Leutnant hinüberblickt, deren ruhiges Schreiten mit der Eile drüben kontrastiert.

Es bleibt nun noch die Gestalt des kleinen Mädchens, die in der Lücke vor dem Fahnenträger allein die unterste Stufe der Treppe einnimmt — das heißt, sie ist nicht ganz allein, sondern begleitet von einer Trabantin, einem gleich großen Kinde, von dem ein winziges Stück Kopf wie ein Hauch links hinter ihr erscheint. Das höchst prächtig und ganz phantastisch gekleidete Mädchen, an dessen Gürtel ein Huhn, ein Beutel und allerhand andere Sächelchen befestigt sind, das in den Händen einen Pokal trägt, ist parallel der Bildfläche nach rechts schreitend gedacht, wendet aber den Kopf nach vorn aus dem Bild heraus. Dieses rätsel-

hafte, mit dem Vorgang in keiner sichtbaren und deutbaren Beziehung stehende Geschöpf, im Laufe der Zeit von vielen Hypothesen und Auslegungen umsponnen, hat für die Ökonomie der ganzen Anlage die größte Bedeutung. In seinem hellen gelben Kleide, schimmernd und funkelnd von verschiedenartigem Schmuck, bildet es ein Hauptlichtzentrum, das, wie wir noch sehen werden, für die Helldunkel- und Farbenwirkung ausschlaggebend ist. In der Lücke, die es ausfüllt, wird es durch den Gewehrkolben des vorwärts laufenden Schützen, durch das zurückgestellte Bein des nach hinten schießenden Jünglings und durch den herabhängenden Handschuh des Hauptmanns überschnitten und dadurch in die Tiefe gedrückt. Die kleine Figur bietet die Möglichkeit, daß sich der Fahnenträger über ihr voll entwickeln kann, und dient zugleich als Steigerungsmittel für seine Gestalt.

Ziehen wir die Ergebnisse aus unserer Betrachtung, so stellt sich zunächst für das Gegenständliche folgendes heraus. Rembrandt hat das Thema, von dem er ausging: Aufbruch der Kompagnie unter dem Kommando des Hauptmanns, nicht realistisch konsequent durchgeführt und bis in alle Einzelheiten festgehalten. Motive des Abmarsches sind wohl bei der Mehrzahl der Figuren und namentlich im Vordergrunde deutlich veranschaulicht — aber anderes wieder übt eine hemmende Wirkung aus und strebt der Bewegung und der Hauptrichtung des Zuges entgegen: der auf der Kanalbrüstung unberührt von dem ihn umrauschenden Gewühl starr sitzende Sergeant, der auf der Höhe der Treppe stehende Fahnenträger, der sich in seiner präsentierenden Stellung mit dem schweren Gerät überhaupt nicht vorwärts rühren könnte, das Mädchen, das zwischen den von verschiedenen Seiten vorkommenden Schützen hindurchstreicht, der Jüngling vor ihr, der seine Büchse nach hinten losknallt. Das alles erweist, daß dem Künstler nichts daran gelegen war, das angeschlagene Aufbruchthema als einen einheitlichen, auf einen bestimmten Moment eingestellten Vorgang mit allen sich daraus ergebenden Konsequenzen durchzuarbeiten. Er ließ sich im Laufe seines Schaffens ganz von seinem künstlerischen Gefühl leiten, unbekümmert um gegenständliche Unwahrscheinlichkeiten, einzig und allein der ihm vorschwebenden Bildvision zustrebend. So ist etwas entstanden, das nur als Phantasieprodukt begreiflich wird. Gegenständlich ein Mischerzeugnis, das einerseits einen bestimmten Vorgang zu veranschaulichen sucht, andererseits Elemente enthält, die mit einem natürlich-wirklichen Ablauf eben dieses Vorganges nichts zu tun haben. Ein Zwischending zwischen Historie und Gruppenporträt, oder besser vielleicht eine Historie mit einigen gruppenporträthaften Zügen. Das Porträthafte zum Teil durch phantastische Kostümierung modifiziert. Vermengung von Porträt und Phantasiebildnis. Eine Erfindung, die sich in keine vorhandene Kategorie einpassen läßt und eben dadurch ihre Originalität



besitzt. Nicht in dem Porträthaften liegt die Stärke des Werkes. Die meisten Köpfe haben etwas Flaues und entbehren einer Kraft des Ausdrucks, über die Rembrandt doch bei anderen Gelegenheiten schon verfügte. Es ging ihm nicht um eine prägnante Charakterisierung und Individualisierung der einzelnen Besteller, wie es in der Natur der Aufgabe lag und wie man es von ihm verlangen konnte; vorherrschend in seiner Vision war ein Masseneindruck mit einer bestimmten malerisch-dekorativen Erscheinungsform und phantastisch-romantischen Grundstimmung. Deshalb erscheint es auch müßig, für alle Einzelheiten nach rationalistischen Erklärungen suchen zu wollen. Es ist zwecklos zu fragen: was bedeutet das Treiben des kleinen Mädchens unter den Schützen, weshalb schießt der junge Mensch in die Masse seiner Kameraden hinein? — wenn man nur über ihre künstlerische Funktion für die Bildökonomie ins Reine kommt. Was den Meister zur Einführung dieses und jenes gegenständlichen Motivs bewogen und was er sich dabei gedacht hat, darüber wird immer ein Dunkel walten, wenn nicht durch einen Zufall einmal ein einwandfreies Zeugnis auftaucht. Ein Künstler setzt aus rein bildlichen Gründen etwas hin, manchmal in einer plötzlichen Eingebung, das dann der Welt rätselhaft erscheint und worüber sie sich den Kopf zerbricht. Aufschlußreich in dieser Beziehung ist, was Théodore Duret über das Zustandekommen des Porträts, das Whistler von ihm malte, erzählt. Man wunderte sich und riet, weshalb Duret, der auf dem lebensgroßen, ganzfigurigen Bilde in Abendtoilette mit Frack und weißer Binde erscheint, einen rosa Domino über dem Arm trüge. Dieser berichtet nun, wie ein reiner Zufall, ein momentanes Augenerlebnis dazu geführt hat. Als er einmal zu Whistler kam, um ihm Modell zu stehen, wollte er nachher mit einer Dame zu einer Redoute gehen und brachte deren Domino mit ins Atelier, den er auf einen Stuhl legte. Der Maler, den die Farbe entzückte und der sich bereits darüber klar war, daß etwas Farbiges zur Ergänzung für die schwarze Gestalt not tat, forderte den Freund auf, den Domino über den Arm zu nehmen und bekannte nun freudig, daß er gefunden hätte, was er brauchte. Daran mag sich erinnern, wer durchaus auf eine plausible gegenständliche Deutung der Mädchengestalt auf der Nachtwache fahndet, deren künstlerische Existenz durch den Organismus des Ganzen, wie er sich in Rembrandts Phantasie bildete, geboten wurde.

Versuchen wir nun diesem künstlerischen Organismus nachzugehen, so werden wir ebenso Widerspruchsvolles gewahr, wie wir es bei der Fassung des Gegenständlichen fanden. Bei der Anwendung der Ausdrucksmittel glauben wir in einen Konflikt zwischen formallinearer und farbig-luminaristischer Anlage hineinzublicken. Plastisches und Lineares übernimmt stellenweise die Führung und drängt sich vor. Die Hellebarde des Leutnants, die mit der Materialität ihrer Spitze die Bildfläche zu



durchbohren scheint, weist dem Zuge den Weg nach vorwärts und stellt mit ihrem Stiel zugleich den Anschluß an die folgenden Schützen her. Es sei auch noch einmal an die Funktion erinnert, die der vorgestreckte Arm des Sergeanten auf der rechten Seite (Leonardo-Motiv) als Verbindungsstück erfüllt; er überschneidet in ungeschickter Weise das Gesicht eines dahinter stehenden Schützen, so daß nur dessen oberer Teil jenseits der Nasenspitze sichtbar ist. Wenig befriedigend wirkt das Kreuzundquer der emporragenden Handwaffen auf der rechten Seite, von Lanzen, Flintenläufen, Schwertern. Mit den linear-konstruktiven Mitteln, die gleichzeitig die Gewinnung des Tiefenraumes unterstützen, wird die Komposition aber nicht — wie bei einer Renaissanceanlage — flächenhaft zusammengeschlossen; im Gegenteil alles ist geschehen, um Flächenhaftes und Schichtung in Ebenen auszuschalten. Ein unausgesetztes Vor- und Zurückspringen von Massen und Gliedern, eine Durchlöcherung der Bildfläche kann als das Charakteristische angesehen werden. Es soll eine flutende Bewegung ebenso von vorn nach hinten, wie von unten nach oben, wie nach beiden Seiten geschaffen werden. Dazu war es nun auch nötig, zwischen den ausgewachsenen Schützen kleinere Figuren: das Mädchen, die Buben, den Hund als Bewegungsleiter einzuschalten. Während im Vordergrunde alles darauf angelegt ist, durch die Art der Modellierung und durch rückschiebende Faktoren das Tiefenräumliche herauszuarbeiten und zu verstärken, wird dieses nach hinten zu immer mehr unterbunden. Die Figuren scheinen dort teilweise in- und übereinander zu kleben, indem es an genügenden Anhaltspunkten für die Distanzierung fehlt.

Ähnliche Kompositionsmittel wie bei der Nachtwache sehen wir auf der rechten Seite der »Eintracht des Landes« (Abb. 92), wo sich das kriegerische Aufgebot kampfbereit macht, angewandt. Vorn eine Auflösung in einzelne Figuren auf einem stark tiefenräumlich ausgerichteten Schauplatz, das Ganze nach hinten zu sich immer mehr zu einer zusammengedrängten Masse verdichtend. Ein Vergleich, der sich bis in weitere Einzelheiten verfolgen ließe. Auch auf dem Hundertguldenblatt finden sich Parallelen.

Etwas Zwiespältiges, das man vor der Nachtwache empfindet, ergibt sich daraus, daß das formal-lineare Gerüst, welches das Substrat für die farbig-optische Durchführung bilden sollte, mit dieser nicht zu einem völligen Zusammenklingen gebracht wurde. Das Optische wurde bedingt durch das was jedenfalls von Anfang an die primäre Vorstellung ausmachte, mit Schillerschen Worten »die erste dunkle, aber mächtige Totalidee«: daß es ein Werk mit beherrschendem Helldunkel werden sollte. Obwohl der Schützenauszug bei einem natürlichen, durch den Schattenfall gekennzeichneten Tageslicht gedacht ist, hat doch die Beleuchtung etwas Übernatürliches. Daß die natürliche Lichtquelle links

oben anzunehmen ist, wird durch den so aufdringlich naturalistischen Schlagschatten angezeigt, den die Hand des Banning Cocq auf das Wams des Leutnants wirft. Die malerische Gesamterscheinung wird aber bestimmt durch das unabhängig davon sich auswirkende Tenebroso und durch die Anlage von zwei Lichtzentren innerhalb der Figurenmasse. Das eine Zentrum liegt in der Gestalt des Leutnants mit der zitronengelben Uniform. Die Rückstrahlung, die von dem Wams, der Schärpe, dem Stahlkragen, dem Hut, der Feder ausgeht, ist von der größten Intensität und hat etwas Blendendes. Die Figur ist ebenso wie die des Nachbars in weitgehendem Maße nach plastischen Werten modelliert, so daß die belichtete Farbe gleichsam an der kubischen Form haftet, ohne daß diese in ihrem Eigenwert durch auflösende Faktoren beeinträchtigt wird. Die beiden Hauptfiguren haben in ihrer Plastizität etwas Denkmalartiges und drängen stark aus der Bildfläche heraus. Das zweite Lichtzentrum, das der Künstler mehr in den Raum hinein und tiefer nach dem Boden zu legte, sammelte er auf dem kleinen nach rechts schreitenden Mädchen. Dessen Leuchtkraft zu steigern, hat er vor die glänzende Masse verschiedene silhouettenartig erscheinende Dinge gestellt: den Flintenkolben des Schützen links, das Bein des nach rechts gewandten Jungen, den hängenden Handschuh des Hauptmanns. Die Methode: vor einem im Bildraum weiter zurückliegenden Stück, das zu einem intensiven Leuchten geführt werden soll, Gegenstände anzubringen, die durch ihr Schattendunkel die Leuchtkraft heben und zugleich als Rückschieber dienen, kennen wir schon von früheren Werken. So spielt auf der Frankfurter »Blendung Simons« (Abb. 40), wo die leuchtende Masse des auf dem Boden liegenden Körpers schräg in den Bildraum geschleudert ist, der vorn stehende groteske Philister mit stoßbereiter Hellebarde eine ähnliche Rolle wie der isolierte, seine Flinte ladende Schütze, dessen Kleidung als Grundfarbe auch ein ähnliches gedämpftes Rot zeigt. Aus denselben Gründen ist auf der Dresdener »Hochzeit Simsons« (Abb. 45) dem Lichtzentrum der Braut auf der Tafel die Silhouette der Schüssel mit aufragendem Pokal vorgerückt. Vertieft man sich in die lichtgesättigte Gestalt des Mädchens auf der Nachtwache, so bemerkt man, wie sie ganz anders in Wirkung gesetzt ist, als die reflektierende Statue des Leutnants. Sie ist eine gleichsam Eigenlicht ausstrahlende Masse — wie auf biblischen Bildern das Christuskind oder andere heilige Körper, denen ein mysteriöser Eindruck verliehen werden soll. Das Leuchten ist hier so stark, daß es die Plastik der Formen aufhebt und alles in ein vibrierendes Schimmern und Flimmern versetzt. So ist die Beschaffenheit, der ästhetische Wert und die malerische Durchführung der beiden Lichtzentren, des Leutnants und des Mädchens, ganz verschieden.

Von den beiden Zentren verteilt sich das Licht durch den Raum und über die Körper. Leuchtende Flecken und Streifen bilden sich



auf dem Boden in der Mitte und werden durch die Beine des Hauptmanns und des schießenden Jünglings hindurch sichtbar, wodurch die Auflockerung und Durchlöcherung der Masse an dieser Stelle besonders eindringlich zum Bewußtsein gebracht wird. Betrachtet man das Werk als Ganzes im Hinblick auf die Beleuchtungsaufgabe, so findet man für die Anbringung und Einfügung verschiedener Körper, Glieder, Motive eine entsprechende Erklärung aus der Funktion, die ihnen dabei zukommt. So wird durch den Rücken des in die Menge schießenden Jünglings, auf dem sich das Licht mit einem vielfältigen Spiel von Reflexen fängt — aber um etliche Grade schwächer als bei dem benachbarten Mädchen — die Lichtbahn nach der Figurenmasse rechts weitergeleitet. Und der dort von dem Arm des Sergeanten so ungeschickt überschnittene Kopf des dahinterstehenden Schützen offenbart als ein aus der Tiefe aufleuchtender Lichtfleck seinen Wert für die Helldunkelorganisierung. Diese ist das zentrale Problem, dem zu Liebe die wesentlichen Mittel aufgeboten sind. Die Spannungen zwischen Hell und Dunkel bestimmen den optischen Eindruck in höherem Grade als die Eigenwerte der Farben — was Fromentin bestimmte, den Rembrandt der Nachtwache nur als »luminariste«, nicht aber als »coloriste« gelten zu lassen, im Grunde ein Streit um Worte, wenn das Werk so wie es ist als Farbenschauspiel seine Daseinsberechtigung bewährt.

Darin aber hat Fromentin Recht, daß es dem Werk an Leichtigkeit der Mache und ädaquaten Ausdrucksmitteln für das Kursorische gebricht. Der Geist der Schwere waltet über allem, in der Gesamtanlage und in den Einzelheiten. Den aufgebotenen Mitteln ist es nicht gegeben, eine Bewegungsillusion hervorzurufen, die etwas Suggestives und Mitreißendes hat. Wie anders ist in der etwa gleichzeitigen Radierung bei dem »Triumphe des Mardochai« die illusionistische Veranschaulichung des Fluktuierens einer Menschenmenge vermöge einer impressionistischen Technik gelungen. Man wird der Nachtwache nicht gerecht, wenn man sie nach naturalistisch-impressionistischen Kriterien wertet. Was ihr mit all dem Widerspruchsvollen und stellenweise Ungeschickten ihre einzigartige Wirkung verleiht, was die Menschen immer wieder in ihren Bann zieht, ist das Irrationale, Mysteriöse, Magische, das in ihr beschlossen liegt. Hatten die Besteller von ihrem Standpunkt gewiß alle Ursache ungehalten zu sein, daß Rembrandt ihren ganz anders gemeinten Auftrag zum Anlaß nahm, eine Lichtphantasmagorie hervorzuzaubern, die Nachwelt hält sich an das was der Künstler selbst geben wollte und was er ihr als Phänomen hinterlassen hat. Indem die Helldunkelvision mit allen sich daraus ergebenden Konsequenzen seine präformierte Idee war, hat er alle Mittel auf ihre Verwirklichung eingestellt. Wir können nach den Veränderungen, welche die Oberfläche des Bildes im Laufe der Zeiten infolge von Überfirnissen und Nachdunkeln durchmachte, heute gewiß nicht mehr den

ursprünglichen Zustand beurteilen — die Erfahrung, die man bei der Reinigung der Haarlemer Schützenstücke von Frans Hals gemacht hat, legt einem der Beschaffenheit alter Bilder gegenüber eine immer größere Zurückhaltung auf —, aber wir haben ein Zeugnis aus der Zeit bald nach seiner Entstehung dafür, daß die Wirkung von vornherein sehr dunkel gewesen sein muß und so empfunden wurde. Samuel van Hoogstraten rügt das, indem er schreibt: »man wünschte, daß auf dem Bilde mehr Licht angezündet wäre«.

Hat man den bisherigen Entwicklungsgang des Künstlers vor Augen, so sieht man, wie vieles, das in vorangehenden Jahren und Werken angebahnt, durchdacht, erprobt war, in dem verwickelten Mechanismus des Riesenwerkes Spuren hinterlassen hat und gleichsam eine Zusammenfassung findet. Historie, Porträt, Phantasiebildnis, Stillebenhaftes, romantisch-phantastische und naturalistische Tendenz, all das spielt in die Konzeption hinein. Ein völliger Ausgleich zwischen formal-linearer und optisch-luminaristischer Auffassung ist noch nicht gefunden. Die dekorative Wirkung ist ganz von den Faktoren abhängig, die im zehnten Kapitel dargelegt wurden. Das Werk bezeichnet einen Gipfel der barocken Stilistik und steht zugleich an ihrem Wendepunkt. Rembrandt kam wohl mit sich überein, daß es ein Weiterschreiten auf dem hier eingeschlagenen Wege für ihn nicht gab. Im Laufe der vierziger Jahre geht ein Umschwung zu einer Problematik vor sich, die von dem Früheren das was mit ihren neuen Zielen in Einklang steht, übernimmt, anderes über Bord wirft und zu einer Art von Abklärung gelangt, die sich von dem Vulkanisch-Eruptiven der Nachtwache entfernt und dem getragenen Stil zustrebt.

Dreizehntes Kapitel

Der getragene Stil

Was wir als getragenen Stil bezeichnen, offenbart sich in seiner größten Ausgeprägtheit und Reinheit während der vierziger Jahre, ohne daß sich das irgendwie auf äußere Einflüsse und Erregungen in einem bestimmten Zeitpunkte zurückführen ließe. Für sein Auftreten können wir keine feste Grenze ansetzen, wie wir uns bei unseren Betrachtungen ja an keine chronologische Abfolge gebunden halten. Wir nehmen wahr, wie an Werken der vierziger Jahre, die als besonders repräsentativ und bedeutsam erscheinen, dem Stil der dreißiger gegenüber ein Richtungswechsel zu Tage tritt, der bestimmte Symptome aufweist. Die dadurch bedingte Formgebung hat Vorstufen in der früheren Zeit, ebenso wie sich bezeichnende Eigenschaften des Stils der dreißiger Jahre bis weit in das folgende Jahrzehnt hinein erstrecken. Ferner ist damit zu rechnen, daß einzelne Werke erst im Laufe einer längeren Arbeitsperiode fertiggestellt wurden, so daß das Vollendungsdatum nicht ohne weiteres der ihm zugehörigen Stilform entspricht. So verraten einzelne Schöpfungen, wie ältere und jüngere Tendenzen ineinandergreifen und sich vermischen: die Londoner »Ehebrecherin«, die Berliner »Susanna«, das »Hundertguldenblatt«. Völlig ausgereift und zu reinster Lösung geführt tritt uns das neue Wollen in Arbeiten der späteren vierziger Jahre entgegen, und will man für einen Kulminationspunkt ein Datum ansetzen, so mag man das Jahr 1648 nennen, in dem das »Emmaus« und der »barmherzige Samariter« des Louvre vollendet wurden. Diese und verwandte Werke mögen es rechtfertigen, wenn wir den Begriff des getragenen Stils dafür in Anspruch nehmen.

Gegenüber dem Streben nach »natürlichster Bewegtheit«, dem Gefallen an barockem Überschwang und Pathos tritt eine Formberuhigung ein. Das Draufgängerische mit dem kecken ausgelassenen überschäumenden Wesen hat sich gemäßigt. Mit der Abklärung der Form geht eine Dämpfung des Ausdrucks Hand in Hand. Eine bislang noch nicht in dem Maße angewandte harmonische Auswägung und Ponderierung von Formkomplexen wird ein bestimmender Faktor. Wie die Bemühungen um eine Beherrschung des menschlichen Körpers erweitert und vertieft

werden, dafür zeugen intensive Aktstudien, die sich auch auf männliche Modelle erstrecken. Als Ergebnisse besitzen wir die in der Mitte der vierziger Jahre entstandenen drei Radierungen mit männlichen Akten, um die sich eine Anzahl von Zeichnungen gruppiert; und was für den weiblichen Körper erreicht wurde, haben wir bereits bei Besprechung der Susanna-Darstellung in Berlin gesehen. Anregungen von seiten der italienischen Renaissance erhalten für die Bildökonomie stellenweise eine weitreichende Bedeutung. Bei den Bildnissen macht das was wir schon in den dreißiger Jahren sich anbahnen sahen und als die klassische Tendenz bezeichneten, Fortschritte und gewinnt an Übergewicht. In dekorativer Hinsicht tritt das Gefallen an Ohrmuschelwerk zurück; das Verhältnis zum Architektonischen nimmt neue Formen an; das Streben nach Monumentalisierung vertieft sich. Für die ganze Bildorganisierung kommen veränderte Leitmotive in Betracht. Auf koloristischem Gebiete geht ein harmonisierendes Streben mit der Formgebung Hand in Hand. Das Helldunkel erfährt eine Verfeinerung und Bereicherung und meidet grelle Effekte. Ein wachsendes Interesse für Beleuchtungen bei künstlichem Licht sowohl bei Malereien wie Radierungen führt im Falle solcher Aufgaben mit technisch vervollkommneten Ausdrucksmitteln zu einem höheren Maß von Wahrscheinlichkeit. In den Zeichnungen macht Rembrandt seit dem Ende der dreißiger Jahre in stärkerem Umfange von der Lavierung Gebrauch und erreicht durch nuancenreiche und teilweise ungemein zarte Abtönungen mit dem Pinsel einen farbigen Eindruck, bei dem sich stellenweise auch die harmonisierende Absicht kundgibt. Die Strichführung der Feder verzichtet auf das Kritzelige, Hinundhersausende, Überschäumend-Vehemente, mit den vielfach stark in das Papier sich eingrabenden breiten Linienzügen — so bezeichnend für die Technik der Frühzeit — und erlangt, zuchtvoll gebändigt, mit knappen Andeutungen und leichten treffsicheren Akzenten ein hohes Maß von Anschaulichkeit und Ausdruckskraft.

Als eigenes Stoffgebiet hebt sich die Landschaft ab, die seit der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre in selbständigen Bildern auftritt. In den vierziger Jahren vollzieht sich die ganze Entwicklung der Landschaftsradierung. Die Versenkung in die Natur und die einläßliche Beschäftigung mit ihr übt auch ihre Rückwirkung auf die Gestaltung anderer Stoffe aus und leitet verschiedentlich die Motivwahl. Der Umfang des Gegenstandes und die Bedeutung, die er für Rembrandts gesamte Phantasietätigkeit beansprucht, erfordert eine gesonderte Behandlung, welcher das folgende Kapitel gewidmet ist.

Werke der vierziger Jahre offenbaren nun auch seelische Eigenschaften, die in solcher Intensität und Vertiefung sich vorher nicht aussprechen. Der geistig-seelische Ausdruck wird von derselben Harmonie, demselben Streben nach Abklärung getragen, wie es sich

in dem Formschaffen kundgibt. Zartere und sanftere Regungen in dem Gefühlsleben treten mehr zu Tage, elegische Töne klingen hier und dort an. In den biblischen Szenen vor allem enthüllt sich die fortschreitende Verinnerlichung; es ist nicht mehr so sehr auf eine Historisierung und Dramatisierung abgesehen, als den religiösen Gehalt in seiner Tiefe auszuschöpfen, bei einer Beruhigung und Sänftigung der Ausdrucksmittel. Wenn man versucht hat, eine künstlerische Wandlung Rembrandts in den vierziger Jahren mit dem Tode Saskias in Beziehung zu setzen, so ist das eine jeder Unterlage entbehrende Konstruktion. Wir wissen nichts davon, wie er auf diesen Schlag reagierte. Das Hinscheiden der Gattin mag noch so scharf in sein Dasein eingegriffen, seine persönlichen und häuslichen Verhältnisse von Grund aus umgestaltet haben, ein Kausalzusammenhang zwischen solchen durch äußere Ereignisse bewirkten Vorgängen seines Gemütslebens und seinem Künstlertum läßt sich für uns nicht wahrnehmen, und was darüber ausgesagt wird, kann nicht mehr sein als eine belanglose Vermutung. Wir dürfen uns begnügen, wenn wir die stilistische Wandlung aus den künstlerischen Prämissen begreifen lernen. Was sich vollzieht, hat auch Vorspiele in früheren Schöpfungen.

An der Schwelle der vierziger Jahre steht ein Bild mit alttestamentlichem Stoff, zu den umfangreichsten Schöpfungen religiösen Inhalts gehörend, das schon das was wir den getragenen Stil nannten, ankündigt: das 1641 datierte Opfer Manoahs (Dresden, B. 243). Dargestellt ist, wie Manoah und sein Weib nach der Verkündigung der Geburt ihres Sohnes Simson durch den Engel dem Herrn ein Opfer angezündet haben und neben den brennenden Scheiten im Gebet niedergesunken sind, während der Engel in dem Opferrauch gen Himmel fährt. Rembrandt hat aus dem biblischen Vorgang für sich als Aufgabe herausgegriffen: ein Bild religiöser Andacht vor Augen zu führen. Der Mann hat sich voll ehrfürchtiger Scheu von der himmlischen Erscheinung abgewandt und senkt mit gefalteten Händen die Augen zu Boden, ganz an das was in seinem Innern vorgeht, hingegeben. Es ist das Kreaturgefühl der Gottheit gegenüber, das in der gebeugten und demütigen Haltung zum Ausdruck kommt. Anders die Andachtsform der Frau. Kerzengerade kniet sie in strengem Profil, auf die gefalteten Hände starr niederblickend. Bei ihr überwiegt die Korrektheit der Form, und sie sucht bei aller Versunkenheit in das Heilige die feierliche Handlung mit möglichst hoheitsvoller Würde zu verrichten. Es ist ein wenig Pose in ihrer Frömmigkeit. Dieser psychologisch fein differenzierte Gegensatz zwischen den beiden Betern findet auch in Kostüm und Farbengebung ein sinnbildliches Korrelat. Dem zurücktretenden dunkelvioletten Gewand des Manoah ist die reiche fürstliche Tracht der Frau mit ihren lebhaften Farben gegenübergestellt: gelbes, hell beleuchtetes Kleid, darüber der rote über die goldgestickte Kopfhaube gezogene Mantel. Während der Eindruck des

Bildes ganz durch die unter der Wirkung des Wunders stehende Andacht der Betenden bestimmt wird, tritt die objektive Wundererscheinung, der Engel, innerhalb der Bildökonomie völlig zurück, indem er, von dem Dunkel des Opferrauches nahezu verschlungen, nach hinten entschwebt. Das Brennen des Opferfeuers ist nicht — wie es vielleicht nahe gelegen hätte — für einen Beleuchtungseffekt verwertet. Der ganze Schauplatz



96. **Das Opfer Manoahs. Dresden.**

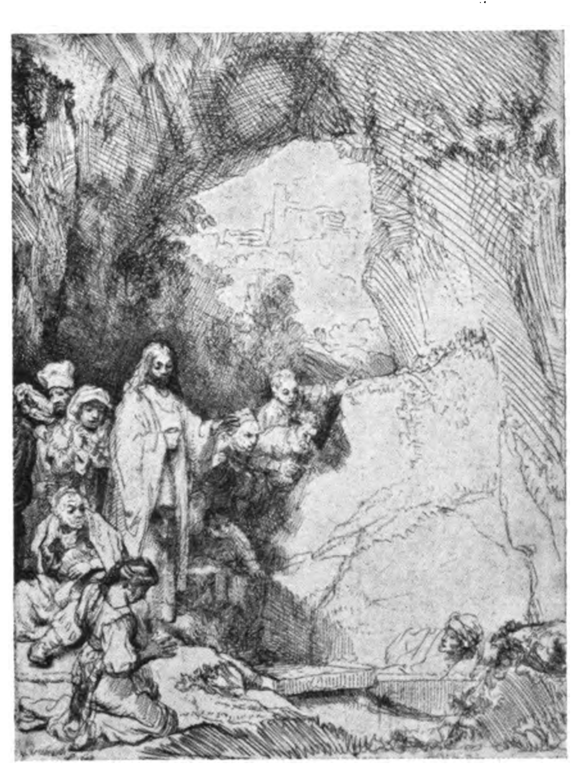
mit der in das Tiefendunkel des Grundes eingebetteten Behausung Manoahs spricht für die Gesamtwirkung kaum mit. Alles ist darauf konzentriert, die subjektive Religiosität der beiden Beter zu Gemüte zu führen.

Wie anders hatte sich Rembrandt den Vorgang auf der gegen Mitte der dreißiger Jahre entstandenen Federskizze in Berlin (Abb. 43) gedacht, wo das Entschweben des Engels ganz dramatisch gefaßt ist und beide in staunendem Entsetzen mit lebhaftester Gestikulation ihm nachblicken. Verschlang sich die Idee dieses Entwurfes mit der Konzeption für das Louvre-Gemälde »der Engel verläßt die Familie des Tobias«, so vermögen uns über den neuen Anlauf, den er für das Manoah-Thema

nahm, zwei Zeichnungen Aufschlüsse zu geben, aus deren Kombination die Dresdener Fassung erwuchs. Beiden ist ein Hochformat gemeinsam. Die eine (HdG. 1546, Stockholm) zeigt die Frau schon in der Stellung des Gemäldes, während der Mann sich in völliger Zerknirschung zu Boden geworfen hat und den Kopf in den Armen vergräbt. Auf der anderen (HdG. 791, früher Paris, Slg. Mathey, jetzt Dresden) nimmt Manoah mit kleinen Abweichungen eine der Dresdener ähnliche Haltung ein — nur im Gegensinne —, die Frau ist mehr vornüber gebeugt und zierlicher und hat nicht jenes Strenge, Aufgerichtete, Zusammengefaßte, das auf dem ersten Blatte deutlich ausgeprägt ist. Die endgiltige Fassung bringt dann durch die Wendung des Manoah gegen die Frau eine die Komposition bestimmende Diagonale. Das Gemälde ist aus dem gleichen Geiste geboren wie die zweite Redaktion der Szene »der Engel verläßt die Familie des Tobias« in der Radierung desselben Jahres (Abb. 44). In beiden Fällen ist der Engel in seiner körperlichen Materialität möglichst ausgeschaltet, der Nachdruck auf das Motiv der Andacht gelegt. Der Grund für die Veränderungen ist der: die von dem Göttlichen ausgehende Wirkung — das was Rudolf Otto das Numinose genannt hat — möglichst rein zur Anschauung zu bringen, wobei die göttliche Erscheinung in einer gewissen Unbestimmtheit gehalten wird. Rembrandt hat in dem Manoah etwas ausgeprägt, das, nach Ottos Ausführung, in der Jahveh-Religion besonders deutlich hervortritt [1]): das Moment der »Bedeckung, in dem eine Äußerung der Scheu liegt, das Gefühl, daß der Profane sich dem numen nicht ohne weiteres nähern kann«. Es ist bewunderungswürdig, wie Rembrandt hier und bei anderen Gelegenheiten die Quintessenz alttestamentlicher Frömmigkeit herausgefühlt und in der Haltung des Manoah verkörpert hat. Keine der vorhergehenden Gebets- und Andachtsdarstellungen der dreißiger Jahre kann sich an Tiefe des Ausdrucks mit diesem still erhabenen Akt messen.

Wie eine abklärende Beruhigung nicht nur durch eine stoffliche Besonderheit veranlaßt wird, sondern sich als Leitmotiv dem Stil der vierziger Jahre mitteilt, läßt sich am überzeugendsten an solchen Gegenständen erweisen, die, schon früher behandelt, eine neue Fassung erhalten. Wie deutlich tritt das bei einem Vergleich zwischen der 1642 datierten Radierung der Auferweckung des Lazarus (b. 72) und der großen Radierung vom Anfang der dreißiger Jahre (Abb. 22) zu Tage. Das System von Diagonalkreuzungen, vermöge dessen sich die frühere Darstellung mit einer so ungeheuren Intensität und Bewegtheit in die Tiefe des Raumes wühlt, ist hier gemildert. Es wird nur noch bis zu einem gewissen Grade beibehalten: die eine Schräge betont durch die nach hinten führende Grabplatte, die im Schatten liegende Graböffnung und die dahinter stehenden Zuschauer, die andere durch die vordere Schmalseite der Platte und den entsetzt vorgestreckten Arm der in der linken Ecke knienden

Frau. In dieser Gestalt mit halber Rückenansicht wie in dem kontrastierenden Christus mit halber Vorderansicht kommen zugleich beide Richtungen zum Ausdruck. Aber die Bewegungen hier erhalten ein Gegenspiel auf der ganzen rechten Seite des Blattes, die nur den aus dem Grabe sich aufrichtenden Oberkörper des Lazarus und die Felsszenerie enthält. Dabei machen sich verschiedene Unstimmigkeiten bemerkbar. Während die Graböffnung in schräger Tiefenrichtung verläuft, erhebt sich der Tote an einer anderen Stelle parallel zur Bildfläche — ähnlich wie Christus auf der mit den früheren Erweckungsdarstellungen in mancherlei Beziehung stehenden Münchener Auferstehung. Man kann wieder wahrnehmen, daß Rembrandt sich nicht an eine naturalistische Richtigkeit kehrt, um die ihm vorschwebende künstlerische Idee zu verwirklichen. Die zusammengedrängte Figurenmasse links, die von der Gestalt des Erlösers beherrscht wird, ist gegen die leer wirkende Fläche mit dem isolierten Lazarus ausgewogen und gleichzeitig ein farbiger Gegensatz hergestellt, indem jene Seite dunkler, diese heller erscheint und hier das stärkste Licht von dem Felsen hinter dem Auferstehenden reflektiert. Von dem Eruptiven und Gesteigert-Pathetischen ist nichts geblieben. In stiller Haltung steht Christus, die Rechte ruhig vor die Brust legend, mit der vorgestreckten Linken den Toten gleichsam zu sich heranziehend. Keine bombastische Beschwörergebärde, Ernst und Milde das hervorstechende Wesen der Gestalt. Innere Ergriffenheit prägt sich in den ihn umgebenden Menschen aus, wobei die staunende Erwartung und Erschütterung bei den auf das Grab Niederblickenden unvergleichlich zum Ausdruck kommt. Wie abgedämpft ist gegen früher auch das Gebaren der knienden Frau, bei der sich Entsetzen und Schauer am stärksten



97. Die Auferweckung des Lazarus. b. 72.

Luft macht. Mit dem reger gewordenen landschaftlichen Interesse und Bemühen dieser Zeit hängt es zusammen, wie der Vorgang ganz mit der umgebenden Natur verschmolzen erscheint. Als Schauplatz ist eine durch Felsen gebildete Höhle gedacht, durch deren Öffnung der Blick hinten ins Freie schweift, deren Inneres aber durch ein magisches Licht erhellt wird, das, wie schon bemerkt, auf der rechten Seite seinen Brennpunkt hat. In technischer Hinsicht nimmt das Blatt durch die feine Präzision der Strichführung und die schwebende Zartheit der Licht- und Schattenpartien in ihren Übergängen und Kontrasten eine führende Stellung für die Radierung zu Beginn der vierziger Jahre ein.

Eine ähnliche technische Behandlung und ein ähnliches Verhältnis von Figuren und Landschaft zeigt die etwas später entstandene Radierung der Grabtragung (b. 84), eine völlig selbständige Rembrandtsche Erfindung, unabhängig von jeder ikonographischen Tradition. Ein ruhig dahinschreitender Leichenzug; die primitive Bahre, auf der der Tote, nur von einem Lendentuch bedeckt, gerade ausgestreckt liegt, an den Stangen von vier Männern getragen, ein kleines Gefolge als Begleitung; die rhytmische Vorwärtsbewegung — wie bei einem Trauermarsch — ungemein eindringlich. Das Ganze in seiner Einfachheit und Schlichtheit, Gedämpftheit und Stille um so ergreifender. Man beachte auch, wie der dekorative Eindruck des Blattes dadurch stark mitbestimmt wird, daß nur ein verhältnismäßig kleiner Teil der hohen Bildfläche mit Figuren bedeckt ist, im Hintergrunde sich Berge mit vielen kahlen, hell vom Licht beschienenen Partien erheben — im Gegensatze zu den stark gefüllten und vielfach mit Linienwerk überladenen Radierungen der dreißiger Jahre.

Ein Hauptstück unter den Radierungen der vierziger Jahre, das Hundertguldenblatt, darf in ähnlicher Weise als repräsentativ wie die Nachtwache gelten und läßt sich in Bezug auf Umfang, Figurenzahl, Ruhm jenem Gemälde an die Seite stellen. Es gehört auch zu den wenigen Werken, die Houbraken in seiner Biographie ausdrücklich hervorhebt und hat mit am meisten zu der Vorstellung, in der Rembrandt weiterlebt, beigetragen. Das Werk kann aber nicht als eine reine Schöpfung der vierziger Jahre angesehen werden und ist nicht aus einem Guß entstanden; seine Herstellung erstreckt sich über eine lange Zeitspanne. Fällt der Abschluß wohl gegen Ende dieses Jahrzehnts, so sprechen doch Gründe dafür, daß der Beginn der Konzeption an das Ende der dreißiger Jahre zu setzen ist. Aus der langen Arbeitszeit erklären sich auch gewisse Unstimmigkeiten und stilistische Mischungen.

Rembrandt hat den Gegenstand aus dem 19. Kapitel des Matthaeus-Evangeliums geschöpft und mehrere dort erzählte Begebenheiten nebeneinander dargestellt. Als beherrschender Mittelpunkt ist Christus gegeben, um den sich alles andere gruppiert. Von rechts kommt aus

der Tiefe der Zug der Heilung begehrenden Kranken; links vom Vordergrunde her der Zug mit den Kindern, den Christus mit den an die Jünger gerichteten Worten empfängt: »Lasset die Kindlein zu mir kommen und wehret ihnen nicht«. Dahinter auf einer Erhöhung eine Anzahl eifrig aufeinander einredender Juden, in denen man wohl die Pharisäer erkennen darf, die Christus nach dem Gange der Erzählung bei Matthaeus kurz zuvor über die Ehescheidung unterwiesen hat und bei denen nun in ihrem Disputieren der Reflex seiner Worte



98. **Christus die Kranken heilend. b. 74, II.**

zutage tritt. Während dieses Stück nur episodenhaft auf knappem Raum behandelt ist, bildet das Kernmotiv für die Anlage die zu dem erhöht stehenden Christus aufstrebende Doppelbewegung der beiden Menschenzüge. Der Ausdehnung nach länger ist der Zug der Kranken, aber der stärkere Nachdruck liegt auf der anderen Seite, da Christus sich mit der Hauptrichtung seines Körpers dorthin wendet und zugleich das hellste Licht darüber ausgebreitet ist. Daß durch die auf beide Seiten bezogene Handlung des Herren etwas Zwiespältiges und Unsicheres in die Anlage gebracht ist, kann nicht verkannt werden. Er wendet den Kopf und den rechten Arm mit der einladend-empfangenden Gebärde den Müttern zu, während die erhobene Linke die Kranken zu Geduld und Ruhe ermahnt und ihr Drängen abwehrt, — so kann er sich nach keiner Seite ganz ausgeben. Anstoß erregt innerhalb der Komposition

das neben ihm sich erhebende Mauerstück, auf das er den linken Ellbogen stützt und über das sein weiter Ärmel sehr künstlich ausgebreitet ist, um so mehr, als die davor kniende Frau mit betend erhobenen Armen einen doppelten Schlagschatten, sowohl auf das Gewand Christi als auf die Mauer wirft. Hier ist demnach etwas nicht in Ordnung und mit Recht ist wohl von Hamann die Ansicht ausgesprochen worden, daß die Mauer als eine spätere Zutat anzusehen sei, — daraus würde sich ergeben, daß der auf dem Gewande Christi sichtbare Schatten der Frau, der plötzlich abbricht und keine Fortsetzung auf der Mauer findet, von einer früheren Redaktion stehen geblieben ist und daß dann nach Anbringung der Mauer der zweite Schlagschatten hinzukam [2]). Zerlegt man das Blatt der Breite nach in zwei gleiche Hälften, so sieht man, wie die Christusgestalt ganz auf die linke Hälfte fällt, während ein Stück der Mauer mit dem daraufliegenden Gewand in die rechte hineinragt. Da die Komposition auf diese Gestalt zentriert ist, so ergab sich wahrscheinlich im Laufe der Arbeit die Notwendigkeit, ihr Volumen nach der Mittelachse hin auszudehnen, was durch die Aufnahme des mit ihr eng verwachsenden Mauerstückes geschah. Die in der Wirklichkeit unmögliche Bildung der zwei Schatten bekümmerte Rembrandts künstlerisches Gewissen ebenso wenig wie in anderen Fällen irgendwelche antinaturalistischen Unstimmigkeiten; er brauchte den großen Schlagschatten auf dem Gewande Christi als künstlerischen Faktor, und das genügte ihm.

Bei dem Zuge der Kranken ist er seiner Neigung gefolgt, seltsam gekleidete und groteske Gestalten, fremdländische und orientalische Motive einzuführen; besonders auffallend die Frau von mulattenartigem Typus mit Pelzhaube und langen Ohrringen im Vordergrunde rechts; das Kamel am Ende der Reihe, über dessen Rücken ein Mann in Turban lehnt, verweist in die morgenländische Sphäre. Wirkt auf dieser Seite das Figürliche zusammengedrängt, gedrückt, schwer, lastend, ein Sinnbild für die Beladenheit der Körper und Seelen, so ist drüben alles offen, locker, spielend, beweglich: die Region der unschuldigen Kinder. Die Mutter mit dem Säugling auf dem Arm will eben die Stufe zu dem Heiland emporsteigen, als der Apostel mit dem Sokrateskopf sie mit vorgestrecktem Arm zurückdrängt. Nach einem Zwischenraum folgt ein kleines Bübchen mit einem Flicken im Hosenboden, ein Mäntelchen über die Schulter geworfen, das, weit ausschreitend und mit der rechten Hand in die Richtung von Christus weisend, eine Frau mit einem Wickelkind nach sich zerrt, um die Mama nur ja recht schnell dorthin zu bringen, wo etwas passiert. Die für den Vorgang an dieser Stelle repräsentierende Rolle des Kleinen wird darstellerisch noch betont durch den davor gelagerten Hund, der ihm gleichsam ein breiteres Fundament gibt. Durch die Lücke der ersten und der folgenden Frauengruppe ge-

wahrt man einen weiter zurück am Boden sitzenden, reich gekleideten Jüngling, der, das Kinn auf die eine Hand gestützt, in nachdenklicher Versunkenheit dem Vorgange zuschaut. Am weitesten vorn nach dem linken Rande zu und stark kontrastierend mit jener zart sensiblen Gestalt ist die breite behäbige Rückenfigur des Juden aufgepflanzt, der als beobachtender Zuschauer das Vorbeiziehen der Frauen mustert. Links von dem wehrenden Apostel, zwischen ihm und der abgekehrten Pharisäergruppe, stehen in der oberen Zone noch einige Männer, in ernster Ergriffenheit dem Christusworte lauschend, von denen der eine mit der hohen Mütze seltsam an altniederländische Typen — etwa bei Lucas van Leyden — erinnert.

Die Erfindungskunst der dichterischen Phantasie strömt hier in größter Fülle. Wie bei der Berliner Täuferpredigt, aber mit einem gewaltigen Fortschritt, ist ein psychologischer Reichtum in Gefühlen, Stimmungen, Charakteren verschiedener und gegensätzlicher Art ausgebreitet, wie dort auch mit den stärksten Kontrasten, die das Leben bietet. Die Welt der Kranken und Schwachen und die Welt der harmlosen Kinder; und an diese Kinderwelt mit ihrer lockeren Gruppenbildung grenzt auf derselben Seite darüber die mauerartig geschlossene Männerreihe, innerhalb welcher die beiden sich den Rücken kehrenden Gruppen der Anhänger und der Feinde Christi in dem stärksten geistig-seelischen Gegensatze zu einander stehen: die mit ernster und schwerer Nachdenklichkeit zu dem Herrn Gewandten und der bewegliche in spitzfindigen Überlegungen begriffene Pharisäerkreis mit verschmitzten Köpfen, wo eben ein bärtiger Alter mit rhetorischer Geste ein Exemplum zum besten gibt. Genießt der Zug der Kranken als eine der größten Eingebungen Rembrandts einen besonderen Ruf, so muß man doch sagen, daß im Vergleiche mit späteren biblisch-religiösen Schöpfungen manches noch als etwas äußerlich, gestikulierend, nicht zu tiefst durchempfunden und aus Freude an einem romantischen Aufputz in Szene gesetzt erscheint. Voll zu Herzen geht eigentlich nur der schwerfällige, am Stabe mühsam wankende Alte, der von dem Mütterchen so behutsam an seinem rechten Arm geführt wird: die Hauptfigur der Gruppe, auf die durch den rückwärts gerichteten Arm des knienden bärtigen Mannes noch besonders und eindringlich hingewiesen wird.

Und nun Christus selbst, für den alles aufgeboten ist, um ihn als überragendes geistiges Zentrum in seiner religiösen Bedeutung zur Anschauung zu bringen. Die Funktion, in der er auftritt, ist die des Heilands: der Kopf mit den über die Schultern herabfallenden Locken ernst und wie verträumt, mit einem leise asketischen Zug; durch die breite Vorderansicht mit dem einfachen glatt herabfallenden Gewand, auf dem sich das Licht sammelt, wird er allen übergeordnet und erhält durch den um das Antlitz weit ausstrahlenden Nimbus den Schein der Göttlichkeit

Aber die Mimik, der ein wenig Schönrednerisches anhaftet, ist durch die Doppelgebärde in ihrer Schwungkraft gehemmt. Ähnlich wie bei der Nachtwache sind verschiedene nicht ganz mit einander in Einklang stehende motivische Elemente ineinander verwoben, ohne daß sie zu einer völligen Einheit gebracht scheinen. Rembrandt hat nicht einen bloßen historischen Akt aus der neutestamentlichen Geschichte wiedergeben wollen, wie bei anderen Gelegenheiten, sondern es war ihm darum zu tun, eine symbolische Auslegung des Christus-Mythus zu zeigen, in dem er den Religionsstifter in einer repräsentativen Eigenschaft vorführt: als Heiland, Lehrer, Wundertäter — und das wurde nicht an einer, sondern an mehreren biblischen Begebenheiten zugleich exemplifiziert.

Betrachten wir die kompositionelle Anlage, so hat das Aufsteigen der beiden Bewegungszüge zu Christus, den sie als ruhenden Pol in ihre Mitte nehmen, ein formales Korrelat in einem pyramidalen Bau gefunden, dessen linke Seite durch die Pharisäergruppe oben verschleiert wird. Zugleich aber ist das Ganze ähnlich wie bei der Nachtwache stark in die Tiefe geführt, an einzelnen Stellen mit Durchblicken versehen und nach vorn hin gelockert, so daß hier etliche Gestalten frei heraustreten. Wollte man den Vergleich mit der Nachtwache weiterführen, so könnte man vielleicht die Partie mit den disputierenden Pharisäern hinter der Mauer jenem Motiv der Kanalbrüstung mit den Figuren dahinter, wie es auf der Kopie von Lundens erscheint, an die Seite stellen. Wir begegnen auch wie dort dem Verfahren, Kompositionsglieder durch formale Bindungen — zum Teil über einen weiten Zwischenraum hin — zu verketten. Eine ähnliche Funktion wie der Sergeant mit dem vorweisenden Arm auf der rechten Seite der Nachtwache hat in dem Krankenzuge der kniende Bärtige, der mit rückwärts ausgestrecktem Arm auf den bedürftigen Greis deutet. Die Genesis dieser Bewegung können wir einer Berliner Zeichnung (HdG. 56) entnehmen, die denselben Mann im Zusammenhang der umgebenden Figuren zeigt, im Gegensinne und mit starken Abweichungen sowohl in der Gruppenbildung wie in Einzelheiten. Der Kontrapost mit den beiden nach rückwärts weisenden Armen, die hier voll sichtbar sind, kommt viel deutlicher zur Anschauung, während auf der Radierung der rechte Arm bis auf ein Stück der Hand durch den höher gerückten Kopf der knienden Frau verdeckt wird, und verleugnet nicht seine Herkunft von einem der Apostel auf der rechten Seite von Leonardos Abendmahl. Bei verschiedenen Gelegenheiten zeigt sich immer wieder, wie Rembrandt Einzelmotive aus dem Organismus dieses Werkes herausgegriffen und für seine Zwecke verwertet hat. Als formale Verbindungsglieder zwischen Kompositionselementen fallen weiterhin auf der rechte Arm Christi und besonders der quer auf der Karre liegende, schräg in die Tiefe gerichtete Körper des Kranken, der auf der rechten Seite zwischen vorderen und hinteren Gruppen eine Brücke schlägt.

Gewisse Unstimmigkeiten, die auf ein langsames Entstehen und nachträgliches Überarbeiten schließen lassen, wie wir sie bei der figürlichen Anlage wahrnehmen, treten uns auch bei dem Schauplatz entgegen. Der Vordergrund zeigt ein unebenes landschaftliches Terrain, das mit einer Stufe zu dem erhöhten Standplatz Christi emporführt, nach rechts ist er abgeschlossen durch den bogenartigen Durchgang, den der Zug der Kranken passiert und dessen eine Wandung vom Lichte getroffen wird. Man sieht noch, wie von hier aus eine zerbröckelte und teilweise bewachsene Mauer sich in die Tiefe zieht, wo nun alles im Unbestimmten verläuft. Es ist sehr wahrscheinlich, daß der Hintergrund während der Arbeit Veränderungen durchgemacht hat, die man teilweise aus dem vorhandenen Palimpsest herauslesen kann. Rudimente früherer Planungen lassen sich so aufzeigen. Über Christus erhebt sich ein merkwürdiges ausgeschweiftes Gebilde von ornamentalem Charakter, das sich mit keinem Wirklichkeitseindruck identifizieren läßt, und legt sich über eine ursprünglich geplante halbrunde Bogenöffnung, von der links noch ein Stück sichtbar wird. Von einem zweiten niedrigeren Bogen haben sich rechts hinter den Kranken Spuren erhalten. Das sind Überreste einer als Hintergrundabschluß gedachten monumentalen Architektur. Diese sind bei der endgiltigen Redaktion in einer sich flach über den Grund ausbreitenden unentwirrbaren Masse aufgegangen, die als Substrat für die beabsichtigte Helldunkelwirkung dient. Durch das Helldunkel wird das Ganze gegliedert und zu einem malerisch-dekorativen Organismus gestaltet. Der Bogen, durch den die Kranken eingetreten sind, wirft einen kräftigen Schlagschatten nach dem Vordergrund hin und dient als Durchlaß für eine Lichtbahn, die dem Zuge folgt und innerhalb der farbigen Ökonomie von größter Bedeutung ist.

Bevor er diesen Grad von Farbigkeit erreichte, hat er die technischen Mittel erweitert und vervollkommnet. Die Radierung bis zum Ende der dreißiger Jahre war im wesentlichen reine Ätzarbeit. Modellierung und Farbigkeit wird durch verschiedene gegeneinander abgestufte Schraffierungslagen hervorgerufen. Die die Form umschreibende zeichnerische Linie spielt eine wichtige Rolle für den realistischen und für den dekorativen Eindruck. Der Charakter dieser Art von Radierung hat etwas vorwiegend Zeichnerisches. Durch die Einführung der Kaltnadelarbeit, die er an bestimmten Stellen anwendet, verfolgt er neue künstlerische Ziele. Das erste Beispiel, wo sie in umfangreicherem Maße auftritt, ist der große »Tod der Maria« von 1639, der aber noch ganz dem Stil der dreißiger Jahre zugehört. Das unmittelbare Einritzen in die Platte mit der Nadel, das eine besondere Freiheit und Beweglichkeit zuläßt, wurde für illusionistische, malerische, dekorative Absichten ausgewertet. Die kalte Nadel wird häufig da gebraucht, wo Stücke als im hellsten Lichte stehend gezeigt werden sollen, so daß die Plastik der

Formen zerschmilzt und ein die Einzelheiten verschluckender Glanz sich über die betreffende Partie legt. Ferner dient sie mit ihrer schmiegsamen flüssigen Handhabung dazu, Vorgänge und Erscheinungen als Fernbilder impressionistisch zu gestalten, insbesondere wo es darauf ankommt, einen bewegten Masseneindruck in seinem kursorischen Charakter möglichst suggestiv zu vergegenwärtigen. Das ist die Absicht ebenso bei der durcheinanderwirbelnden Zuschauermenge auf dem »Triumph des Mardochai« wie auf der linken Seite des Hundertguldenblattes — und beide Male steht das Stück unter der Wirkung des hellsten Lichtes. Durch ein derartiges Verfahren setzte Rembrandt die Radierung seit dem Anfang der vierziger Jahre in Stand Bewegungsvorgänge impressionistisch zu bewältigen, während seine Malerei gleichzeitig über ein entsprechendes Ausdrucksmittel nicht verfügte. Zugleich wird richtunggebend für die neue Graphik, sie toniger und farbiger zu machen. Den Grabstichel zieht er in weiterem Umfange heran, um tiefe Dunkelheiten zu erzeugen. Durch den Flecke bildenden Grat, der dadurch zustande kommt, daß an einzelnen Stellen, wo die durch starkes Eingraben in das Metall bewirkten Erhöhungen und Stege nicht abgeschliffen werden, sondern stehen bleiben, akzentuiert er Schattendunkel. Innerhalb der Entwicklung der Radierung zu tonigerer und farbigerer Gestaltung verdient als Werk des Übergangs Beachtung die »Enthauptung des Täufers« vom Jahre 1640 (b. 92), wo die Körper des Johannes und des Henkers das hellste Licht auffangen und zurückstrahlen, während die im Tiefendunkel zusammengehaltene Masse der Zuschauer ihnen gegenübergestellt ist. Noch nicht möglich wäre in den dreißiger Jahren ein Blatt wie die Auferweckung des Lazarus (Abb. 97) gewesen mit den zarten Schwebungen von Hell und Dunkel, wo alles so weich in der Luft steht und den Lichtpartien schon eine so glanzhafte Wirkung anhaftet. Das Hundertguldenblatt zeigt unter Zusammenfassung aller bisherigen technischen Errungenschaften das graphische Ideal der vierziger Jahre in voller Ausprägung, abgesehen von der durch die lange Herstellungszeit bewirkten Mischung älterer und jüngerer Bestandteile. Ganz aus dem koloristischen Gefühl der vierziger Jahre ist die rechte Seite des Blattes geboren, deren sammetweicher Ton und Schmelz den harmonistischen Absichten der gleichzeitigen Malereien parallel geht. Man kann auch beobachten, wie er im Hinblick auf eine Erhöhung der Weichheit und Verfeinerung der Übergänge bei dem zweiten Zustande gewisse Veränderungen vornahm. Ist bei dem ersten die Struktur der Strichlagen auch auf der rechten, dunklen Seite des Grundes erkennbar, so hat er auf dem späteren durch weiteres Überarbeiten der Platte eine alles Lineare in sich aufsaugende einheitliche Tonfläche geschaffen, die den malerischen Eindruck verstärken soll. Gute Abdrücke des zweiten Zustandes geben die künstlerische Idee wohl am vollkommensten wieder,

zumal da bei dem ersten die Gratstellen auf der linken Seite stark fleckig herausprallen. Von dem Endergebnis aus urteilend, darf man wohl behaupten, daß er um des malerisch-tonigen Zusammengehens willen die ursprünglich geplanten architektonischen Elemente immer mehr ausgemerzt haben wird.

Als Beleuchtungsstück, in dem man ja eines der größten Ruhmeszeichen des Blattes sieht, ist es ähnlich einzuschätzen wie die Nachtwache. Für die Lichtführung ist ebensowenig ein von Wirklichkeitsfaktoren abhängiges und durch konsequentes Festhalten daran bedingtes System maßgebend. Wie einzelne naturalistische Elemente mit derselben Aufdringlichkeit hervortreten — der Schlagschatten der betenden Alten auf dem Gewande Christi läßt sich mit dem Schattenwurfe der Hand des Hauptmanns auf dem Wams des Leutnants vergleichen —, so ist doch im wesentlichen die Helldunkelanlage nach phantasiemäßigen und dekorativen Gesichtspunkten erfolgt. Die durch den Bogen rechts flutende Lichtbahn hat keinen natürlichen Zusammenhang mit dem über die linke Seite ausgebreiteten Glanz. Sie schneidet scharf zwischen zwei dunkle Massen im Vorder- und Hintergrund ein. Der von uns schon oben in seiner kompositionellen Bedeutung gewürdigte, quer über die Karre gelegte Kranke hat auch als Lichtleiter eine besondere Funktion. Durch das Helldunkel wird das Feierlich-Geheimnisvolle des Vorgangs zur Anschauung gebracht. Der Hintergrund ist bis zu einem tiefen Schwarz verdichtet worden, durch das der das Haupt Christi umgebende, weit in den Raum ausstrahlende Nimbus sich davon um so wirkungsvoller abhebt. Mit Rücksicht auf die aus den Spannungen zwischen Licht und Finsternis sich ergebende dekorative Gesamtwirkung soll der Grund nur als neutrale Folie für das bewegte Figurenschauspiel dienen. Der Charakter des spezifisch Malerischen wird ausgeprägt mit graphischen Mitteln, die der Radierung der dreißiger Jahre noch nicht bekannt waren.

Durch die Ausgewogenheit der Anlage mit zentralisierender Tendenz, durch das harmonistische Prinzip und durch das Abgeklärte des Stimmungsausdrucks berührt sich das Hundertguldenblatt mit den in das Jahr 1648 fallenden Höhepunkten des getragenen Stils auf dem Gebiete der Malerei. Bevor wir uns diesen zuwenden, wollen wir jedoch an einigen Werken veranschaulichen, wie sich Rembrandts Raumphantasie weiter entwickelt und welche Wandlung in seinem dekorativen Gefühl sich dabei kundgibt. Wir ziehen zu vergleichender Betrachtung einige Arbeiten heran, die sich für die Anlage eines Raumbildes als besonders aufschlußreich erweisen: die Radierung »Darbringung im Tempel«, »Christus und die Ehebrecherin« in London, die Radierungen »Synagoge« und »Medea«. Von vornherein sei gesagt, daß wir verfolgen können, wie Aufgaben der Raumdarstellung der dreißiger Jahre

sich in ihnen mit gewissen Modifikationen fortsetzen, bis es zu einem völligen Umschwung des Raumgefühls kommt.

Die Darbringung im Tempel (b. 49), eine der umfangreichsten Radierungen, ein nicht zu Ende geführter und nicht ganz geglückter Versuch, fällt wohl an den Schluß der dreißiger Jahre, als er sich schon mit Plänen für das Hundertguldenblatt trug, mit dem es gewisse Beziehungen hat. Sie zeigt einen ersten Anlauf, ein größeres Figurenaufgebot unter die Wirkung eines magischen Helldunkels zu stellen. Die Anlage besteht aus einer Anzahl voneinander getrennter Gruppen und Einzelfiguren, die nur durch die Lichtführung zu einer Einheit gebunden sind. Im Zentrum eine an einem Krückstock schreitende alte Frau, die wohl die Prophetin Hannah vorstellen soll, durch die über ihr schwebende Taube des heiligen Geistes mit einem besonderen Nachdruck versehen; sie bewegt sich nach der rechten Seite, wo sich der Hauptvorgang, die Segnung des Kindes durch Simeon, innerhalb eines größeren Zuschauerkreises abspielt. Die vordere Bühne ist durch Stufen, die in verschiedenen Richtungen verlaufen, gegliedert; links am Rande stehen auf einem Treppenpodest ganz isoliert zwei disputierende Juden, neben denen ein putziges, sehr unnatürliches Hündchen sitzt: offenbar die Nachbildung eines chinesischen Pudellöwen, dessen Original Rembrandt vielleicht in seiner Sammlung besaß [3]). Von der durch die Stufen mit Niveauunterschieden versehenen vorderen Plattform fällt das Terrain nach hinten zu einem tieferliegenden, mit einem Figurengewimmel gefüllten Raum ab, an dessen Ende wieder einige Stufen zu einer Erhöhung führen, dem Thronbau, auf dem der Hohepriester sitzt, dieser ganze Raumteil von einer Wölbung überdeckt. Alles Architektonische ist so undeutlich gehalten, daß das Auge im Grunde der Vorderbühne auf der rechten Seite nur wie durch einen dichten Schleier ahnend einige Bögen, dazwischen eine Säule auf einem runden Postamente wahrnimmt, was das Innere des Tempels kennzeichnen soll [4]). Durch atmosphärische Erscheinungen wird diese Unbestimmtheit und Zerflossenheit motiviert. Die Taube des heiligen Geistes ist in einem Strahlennebel niedergefahren, der mit einer Bahn von parallelen Geraden in diagonaler Richtung den Raum durchschneidet und um ihren Körper eine Art Aureole bildet, während an dieser Stelle gleichzeitig ein leuchtender Dampf sich wirbelnd in die Höhe schwingt [5]). Durch die Verunklärung mit optischen Mitteln sollte eine vereinheitlichende Helldunkelwirkung und zugleich eine mysteriöse Stimmung herbeigeführt werden, aber was zustandegekommen ist, hat — trotz Schönheiten im einzelnen (namentlich der ergreifenden Gestalt der Hannah) — vermutlich Rembrandt nicht befriedigt, weshalb er wohl die Weiterführung der Platte aufgab.

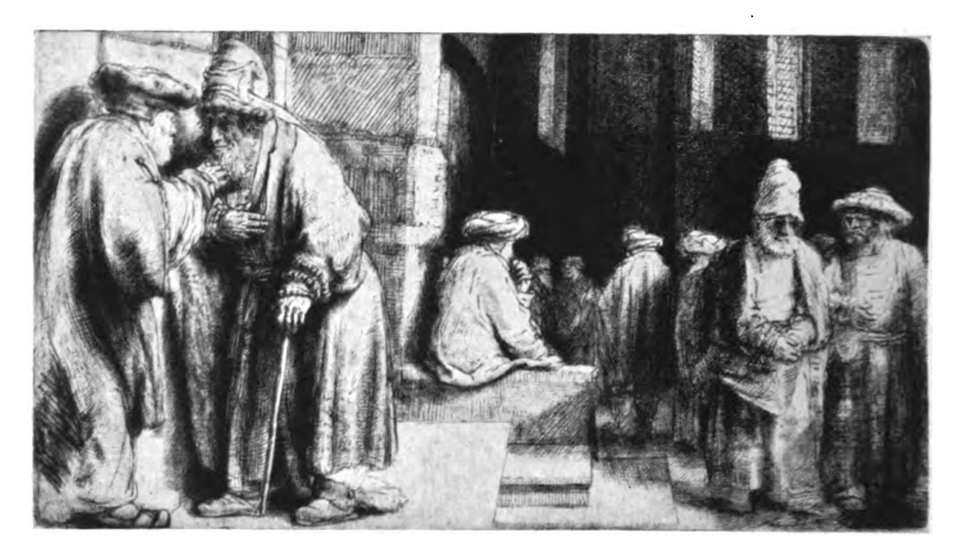
Eine ähnlich komplizierte Raumanlage mit Verschiebungen und Niveauunterschieden konstruierte er auf dem Gemälde Christus und die

Ehebrecherin vom Jahre 1644 (B. 247). Hier wird der ganze Vordergrund durch eine große Treppenanlage eingenommen mit zwei breiten Podesten, einem vorderen niederen und einem hinteren höheren, die so gegen einander verschoben sind, daß die Stufen in ihren Hauptrichtungen sich kreuzen. Wie auf der Radierung der »Darbringung« am linken Rande, so stehen hier ganz isoliert auf der vorderen Plattform zwei Juden in reicher Kostümierung. Auf den Stufen des hinteren Podestes ist die Hauptszene in einem Schrägzuge in die Höhe gebaut: zuunterst die Ehebrecherin kniend, sodann der Pharisäer, der sie mit einer drastischen Gebärde des rechten Armes Christus vorweist, indem dieser Arm die durch den Oberkörper der Frau vorgezeichnete Richtung weiterführt; oben auf der Plattform der Heiland, der in Vorderansicht mit ruhiger Haltung den Vorgang beherrscht. Die Christus umgebende Figurenmenge verliert sich nach hinten zu mit immer kleiner und unbestimmter werdenden Gestalten in dem Tiefendunkel des Raumes. Im Gegensatz zu der einfachen, kahlen, monumental gesehenen Treppenanlage steht der rechts dahinter in schräger Richtung sich aufbauende, mit reichster Pracht umkleidete Hochsitz des Hohenpriesters, dessen noch unter dem Einfluß des Ohrmuschelgeschmacks stehende prächtige Auszierung von zerfließendem, feuerwerkartigem Charakter wir bereits früher gekennzeichnet haben. Das Werk bietet eine Art Weiterführung der in der Haager »Darbringung im Tempel« (Abb. 18) angeschnittenen Problematik auf einer fortgeschrittenen Entwicklungsstufe und unter neuen Stilbedingungen. In seiner dekorativen Gesamtwirkung hat es etwas Zerrissenes und Zersplittertes. Wer sich aufmerksam in Einzelheiten vertieft, wird durch große Schönheiten belohnt und kann unter



99. Christus und die Ehebrecherin. London.

den den Thron des Hohenpriesters umknieenden Betern Andachtsfiguren von tiefer Innigkeit gewahren. Zu der Berliner Susanna lassen sich Beziehungen motivischer und koloristischer Art wahrnehmen. Die beiden Pharisäer, von denen die Ehebrecherin Christus vorgeführt wird, stehen dem Kreise von Studien nahe, aus denen die Greise dort hervorgingen. In der koloristischen Anlage entringt sich dem goldbraunen Gesamtton als einzige kräftige Farbennuance das Rot an dem Mantel der ganz im



100. Die Synagoge. b. 126, I.

Vordergrunde stehenden Rückenfigur mit Turban (als Wirkungsakzent vergleichbar dem Mantel der Susanna).

Das Londoner Gemälde, stilistisch ein Mischerzeugnis, enthält Eigenschaften, die zugleich zurück- und vorweisen. Von seinen architektonisch-dekorativen Bestandteilen ist der Thronbau des Hohenpriesters ganz aus dem Geiste der dreißiger Jahre geboren, während der Vordergrund mit der Entwicklung der vierziger Jahre Schritt hält. Wie diese weitergeht, zeigt ein Vergleich mit der unter dem Namen Die Synagoge bekannten Radierung (1648, b. 126), die durch ihre Stufenanlage und den Podest, auf dem links zwei Figuren isoliert stehen, schon in der äußeren Anlage eine Verwandtschaft mit den beiden vorher besprochenen Werken bekundet. Die Veranschaulichung eines Raumtiefenerlebnisses war künstlerisch wohl ein Hauptbeweggrund für die Erfindung der Szene, die eine Anzahl jüdisch charakterisierter Männer an verschiedenen Stellen einer Baulichkeit verteilt zeigt, die mit einem wirklichen Synagogenbau jedenfalls nichts zu tun hat. Die Bezeichnung ist eine konventionelle und mit Rücksicht auf den mit Juden gefüllten Versammlungsraum entstanden. Wir sehen alles darangesetzt, mit linearen

und plastischen, architektonischen und figürlichen, atmosphärischen und farbigen Werten der Tiefenwirkung einen möglichst hohen Grad von Eindringlichkeit zu verleihen. Was für eine Art von Räumlichkeit gemeint ist, läßt sich gar nicht feststellen und dürfte auch kaum in der Wirklichkeit ein Vorbild haben; man ist angesichts dieses Raumkomplexes sich nicht einmal darüber klar, ob man sich nur ein Inneres oder eine Verbindung von einem Innenraum mit einem offenen Vorplatz vorn zu denken hat. Auf der Plattform links im Vordergrunde, deren Zusammenhang mit den danebenliegenden Stufen undeutlich ist, stehen dem Beschauer zunächst zwei alte Juden von groteskem Anstrich im Gespräch, die umfangreichsten Figuren des Blattes. Auf derselben Seite gewahrt man weiter rückwärts hinter den Stufen auf einer Steinmauer neben einem Pfeiler die sitzende Rückenfigur eines Mannes mit Turban. Rechts von der Stufenanlage wird das Auge in die dunkle Tiefe eines Raumes geleitet, dessen Anlage nicht zu voller Klarheit gebracht ist. Er wird auf der rechten Seite abgeschlossen durch eine Wandbildung mit Fenstern, deren Mauern in verschiedenen Richtungen aneinander stoßen (entfernt an eine gotische Chorpartie erinnernd) und vor dem sich ein freistehender Säulenschaft erhebt. Den Hauptweg, den das Auge nehmen soll, bestimmt die Reihe der schräg in die Tiefe geführten Figuren, die zu einer in ihrem oberen Teil beleuchteten Tür hinleitet. Durch diesen Richtungsakzent wird der Eindruck eines Ganges erweckt, der an dem rechten Raum vorbeiführt. Es sind Paare von Männern, die hier vor und zurück wandeln, das erste Paar in würdevoll feierlicher Haltung und wie im Austausch ernster Gedanken. In ganz verschiedener Größe, je nach ihrer Entfernung im Raum, sind die Figuren verteilt und verkleinern sich stark in den Gang hinein, wodurch die Tiefenillusion gefördert wird. Der architektonische Schauplatz, eine freie Erfindung, ist — abgesehen etwa von dem im Tiefendunkel sich verlierenden gangartigen Gebilde — ohne Rücksicht auf realistische Wahrscheinlichkeit zusammengebaut. Der Gesichtseindruck, den man von der linken Seite empfängt, ist nur ein dekoratives Ineinanderspielen von Linien und Flächen. Beachtung verdient ein für die Komposition wichtiges Element: daß die Richtung des auf der Steinbrüstung sitzenden Mannes, welche die der beiden im Vordergrunde stehenden Juden fortsetzt, den in dem Gange kursierenden Figurenzug kreuzt und daß diese Schrägenkreuzung eine Hauptstütze der Anlage innerhalb der vielen Achsenrichtungen ist. Man muß sich in die freie Rhythmik bei einem so ganz artistisch empfundenen Werk hineinzufühlen wissen, um den Absichten des Künstlers folgen und sie ästhetisch würdigen zu können — was sich bei der Sprödigkeit der Wirkungsmittel nicht ohne weiteres ergibt. Derselbe, der wie kein anderer die Intimität und Traulichkeit von Innenräumen auszumalen wußte, schichtet hier kahle

Blöcke und setzt wie aus Bauklötzen abstrakte Gebilde zusammen, um einer Vorstellung von Monumental-Dekorativem Gestalt zu verleihen.

Die umfangreichste und ausführlichste Raumschöpfung, nach denselben Prinzipien verwirklicht, finden wir auf der als Illustration zu dem Medea-Drama seines Freundes Six bestimmten Radierung Hochzeit des Jason und der Kreusa [1648, b. 112] [6]). Wieder ein höchst verwickelter, durch Verschachtelungen von Raumteilen schwer auffaßbarer Komplex von starrer Kahlheit, mit einer mehrteiligen, nach verschiedenen Seiten verlaufenden Treppenanlage. Das Ganze in zwei Abschnitte zerlegt: eine hohe Halle, in der die Trauungszeremonie in höchst phantastischer Weise durch einen Priester vor dem Standbilde der Juno vollzogen wird; dem Beschauer zunächst eine kahle Vorderbühne, von der eine zweiläufige Treppe zu dem Tempelraum emporführt, der oben durch eine Stange mit einem zurückgeschlagenen Vorhang abgetrennt ist; vorn ganz rechts im Dunkel die von einer Schleppenträgerin gefolgte Medea, die heimlich die Zeremonie beobachtend gedacht ist; links am Rande, da wo das Treppengeländer endigt, nur ganz schwach sichtbar, der Kopf eines nach oben blickenden bärtigen Mannes, auf Abbildungen gewöhnlich nicht zu erkennen. Daß das Raumgebilde gar nicht rekonstruierbar und von einem korrekt architektonischen Standpunkt betrachtet gänzlich verzeichnet ist, kümmert Rembrandt nicht, dem es — ähnlich wie bei der »Synagoge« — nur um das ornamentale Zusammenspiel der Bauteile im Hinblick auf den dekorativen Gesamteindruck zu tun ist. Die Art der Wiedergabe des Vorganges läuft nur auf eine langweilige Zeremonie hinaus und erinnert an ähnliche Historien von Lastman (z. B. David im Tempel, Braunschweig). Es ist gewiß auch kein Zufall, daß die Juno nahezu identisch ist mit dem Standbild derselben Göttin auf Lastmans »Opfer der Juno« in Stockholm (1630, Freise Abb. 30).

Die betrachteten Raumbilder lassen einerseits eine Tendenz der Formvereinfachung erkennen, andererseits bieten sie durch die Kompliziertheit ihrer Tiefenanlage mit den verschiedenen Richtungsachsen der Auffassung Schwierigkeiten. Diese Gestaltungsart gibt Rembrandt auf zugunsten einer Vereinfachung und Vereinheitlichung des ganzen Raumeindrucks. Wir dürfen vielleicht auch vermuten, daß er im Hinblick darauf bei dem Hundertguldenblatt die architektonischen Bestandteile des Hintergrundes im Laufe der Arbeit entfernte, indem er bei der Endredaktion ihre zersplitternde und ablenkende Wirkung empfand. Jedenfalls bemerken wir, wie gegen Ende der vierziger Jahre die Vereinfachung des Schauplatzes so weit vorschreitet und wie Szene und Figürliches so aufeinander eingestellt werden, daß eine neue Bildökonomie daraus hervorgeht. Bei den Werken, in denen wir den Höhepunkt des getragenen Stils sehen, ist das Ziel voll verwirklicht.

Das Emmaus-Mahl des Louvre (B. 326) stellt sich die Aufgabe, den Vorgang durch Mitwirkung einer architektonischen Anlage zu monumentalisieren. Dazu dient die gewaltige, weit über die Figuren emporragende Steinwand im Hintergrunde mit der großen Nische zwischen zwei vorspringenden Pfeilern, woran sich rechts ein Stück Seitenmauer mit einer geöffneten Tür anschließt. Die einfache glatte Nische bezweckt — im renaissancemäßigen Sinne — eine monumentale Steigerung der von ihr umwölbten Christusgestalt, die das geistige Zentrum bildet, aber nicht nach der Mittelachse ausgerichtet, sondern mehr nach der linken Seite gerückt ist, nach der sich die ganze Gruppenbildung verschiebt. Die Komposition entwickelt sich in der Hauptsache parallel zur Bildfläche, was ebenso durch die frontale Haltung Christi wie durch die Stellung des Tisches und die Rückenansicht des einen Apostels betont wird, und ist im Vergleich mit den vorher betrachteten Arbeiten flach gehalten; auch die Nische mehr flächenhaft als tiefenräumlich durchgebildet. Der Schauplatz erweist sich als Koeffizient für das die Szene seelisch bestimmende Moment ruhiger Gehaltenheit. Der vom Rücken gesehene Jünger, im Moment des Erkennens den Blick starr auf den Herren richtend, faltet die erhobenen Hände zum Gebet, während der auf der anderen Seite noch von der Unruhe des Staunens befallen ist. Die allgemeine Ergriffenheit teilt auch der die Speisen auftragende jugendliche Diener mit seinem ernsten Ausdruck. Christus selbst, das Haupt von einem Lichtschein umstrahlt, bricht im Dankgebet das Brot und blickt dabei nach oben mit Augen, in denen sich Demut, Schwermut und ein schwärmerischer Zug vermischt, Augen mit einer zu Herzen gehenden Weichheit, Milde und Verklärtheit. Ein neues Christusideal tritt hier in reiner Ausprägung vor uns, das nichts äußerlich Pathetisches mehr hat, wie zum Teil noch der Wundertäter auf dem Hundertguldenblatt.



101. Christus in Emmaus. Louvre.

Rembrandt hat, wie wir verfolgen können, sein Christusideal in dieser Zeit aus einem jüdischen Kopf mit bestimmten Eigenschaften heraus entwickelt. Wir begegnen dem Typus im Übergange von der Modellstudie zu der Christusformung auf einem Brustbild der Sammlung Bredius im Haag (Valentiner, W. G. S. 58). Wesentliche Züge sind: das lange, über die Schultern fallende gescheitelte Haar, der gekräuselte, etwas spitz zulaufende Bart, die umflorten innigen Augen, der vergrämte Ausdruck des Mundes. Etwas Asketisches, wie von einem inneren Feuer Verzehrtes deutet auf die Mission eines weltfremden Schwärmers. Besonders nahe kommt der Brediusschen Studie der



102. Die Grablegung. Federzeichnung. Haarlem.

Christus auf dem Kopenhagener Emmaus, auf das wir später noch zu sprechen kommen werden, aber auch der Kopf des Hundertguldenblattes gehört in denselben Kreis.

Welch ein Abstand das Emmaus des Louvre von der Auffassung der dreißiger Jahre trennt, kann nichts deutlicher machen als ein Vergleich mit der Radierung gleichen Gegenstandes von 1634 (b. 88). Was dort durch ein äußerliches Gebaren, ein wildes Hinundherfahren in der Gliederbewegung und in der Strichführung sein Merkzeichen empfängt, ist hier zu einem Akt träumerischer Versonnenheit gedämpft. Der dramatische Vorgang hat sich in eine auf leise Töne abgestimmte Elegie verwandelt. Wie auf dem Hundertguldenblatt ist nicht das Mythologisch-Historische, sondern das Symbolische der Handlung zum Hauptmotiv gemacht.

Es kann nicht anders sein, als daß eine Fühlungnahme mit klassisch-romanischer Monumentalkunst bei der Erfindung des wundersamen Bildes mitgewirkt hat. Die Steinnische, die sich über Christus noch um etwa die Hälfte der Bildhöhe erhebt, so daß die kahle Architektur den größten Teil des Raumes ausfüllt, ist eine seit der italienischen Renaissance viel benutzte Hintergrundkulisse. Aus einer Fülle von Beispielen sei nur an Tizians Spätbild der Pietà in der Akademie zu Venedig erinnert,



103. Die Grablegung. Federzeichnung. Berlin.

wo die Nische dieselbe Funktion erfüllt. Rembrandt kommt jetzt zu einer Erfassung und Würdigung der Formbedeutung derartiger Elemente, die ihm früher noch nicht in dem Maße aufgegangen war und die er nun für seine eigenen Zwecke in ganz anderer Weise auswertet als zu der Zeit, wo er den Studien nach Leonardos Abendmahl oblag. Das Streben nach Abklärung, formaler Harmonie, kompositioneller Geschlossenheit und zugleich Monumentalität ließ ihn zu italienischen Vorbildern neue Beziehungen gewinnen, die ganz andere Ergebnisse als in den dreißiger Jahren zeitigten.

Einen Anhaltspunkt für derartige Beziehungen bietet die Zeichnung der Grablegung Christi in Haarlem (HdG. 1321), eine fast genaue Kopie nach einer italienischen Vorlage aus der Raffael-Schule, die kürzlich in einer Zeichnung der Sammlung Charles Loeser in Florenz nach-

gewiesen werden konnte 7). Was ihn als Problem daran interessierte, ist jedenfalls die Zusammenordnung von Figürlichem und monumentaler Architektur und wie beides aufeinander abgestimmt ist. Er übernahm die zentrale, formal ausgeglichene und symmetrische Anlage und ließ sich nur zu Umbildungen in Einzelheiten herbei. Die Veränderungen laufen hauptsächlich auf eine stärkere Betonung des Gefühlsmäßigen hinaus. Die stehende Figur links bedeckt das Gesicht ganz mit der Hand, während es bei dem Italiener frei liegt; in dem Antlitz Christi, das dort ganz schematisch ist, prägt sich überstandenes Leiden und Todesschmerz aus. Im übrigen ist die vorn am Boden sitzende Gestalt, die dort einen Jüngling vorstellt, in eine Frau verwandelt. Die Architektur zeigt nur in Kleinigkeiten Veränderungen. Für den Raffael-Schüler handelt es sich um einen mehr dekorativen, seelisch nicht sehr in die Tiefe gehenden Entwurf, der vermutlich eine Lünette zu füllen bestimmt war. Die kunstvolle Art, wie die Komposition dem Halbrund angeglichen und ausbalanziert ist, hat Rembrandt augenscheinlich als eine in sich vollendete Lösung gefesselt und bewogen sie sich einzuprägen. Man findet hier auch jene einfachen, glatten, geometrischen, blockartigen Bauformen, deren er selbst sich seit der zweiten Hälfte der vierziger Jahre bediente. Das etwas oberflächlich Fließende und Gleitende in Körperbildung und Faltengebung ist in seine robuste und markige Formensprache umgesetzt. Es gibt von ihm aber noch eine zweite Variation desselben Themas in einer Berliner Zeichnung (HdG. 76; Abb. 103), die sich zu der Haarlemer ähnlich verhält wie die Berliner Federzeichnung nach Leonardos Abendmahl zu der Dresdener Rötelzeichnung. Sie zeigt vielfache und wesentliche Veränderungen und ist zweifellos als die spätere Fassung anzusehen. Er geht hier ganz selbständig vor mit der deutlichen Absicht, die Anlage in einem bestimmten Sinne umzumodeln. Sie paßt sich nicht mehr einem Halbrund an, sondern ist eckig im Breitformat umrandet. Architektur und Nische zeigen andere Formen. Die am Boden befindliche Gestalt ist in eine schräge und mehr liegende Stellung gebracht und mit der unter den Körper Christi greifenden Rückenfigur in eine geschlossene Gruppe zusammengefaßt, so daß von vorn her gleich stärker in die Tiefe gegangen wird. Die Schrägrichtung wird weitergeführt durch den herabhängenden Arm Christi und steigt an zu den beiden neu hinzugefügten klagenden Gestalten im Hintergrunde. In dieselbe Richtung ist durch eine Korrektur das rechte Bein Christi gebracht, von dem auch noch die erste Fassung — wagerecht ausgestreckt wie das linke Bein — stehen geblieben ist, und das hochgestellte gekrümmte Bein des Trägers auf der rechten Seite. Tiefgreifende Umbildungen lassen sich also an den Figuren wahrnehmen. Die Anlage ist gegenüber dem Haarlemer Blatt summarischer und mehr auf Hauptakzente beschränkt. Das Ausdrucksmäßige erhält noch eine

größere Intensität. Das Agieren der Körper ist, wie sich bei dem Tragen des Leichnams zeigt, in seiner Dynamik, trotz der Behandlung in großen Zügen, schärfer herausgearbeitet. Die weitgehende Veränderungen aufweisende Architektur erscheint in einzelnen Teilen mehr auf das Realistisch-Mögliche hin umgestaltet, wie sich an der Bildung von Podest und Stufen, auf denen die beiden Träger stehen, beobachten läßt, Stücke, die bei dem Italiener und auf der genaueren Kopie der Haarlemer Zeichnung eine im Rahmen der Gesamtkonstruktion wesentlich ornamental-geometrische Bestimmung haben, während auf dem Berliner Blatte die Stufen niedriger, mehr der Schreitbewegung der sie benutzenden Figuren angepaßt sind. Im ganzen wirkt bei dem letzteren die architektonische Anlage kahler, starrer, monotoner, was als Ausdruckskorrelat dazu beiträgt, das Trauervoll-Triste des Vorgangs zu verstärken.

Darf demnach die Haarlemer Zeichnung in ihrer grundsätzlichen Eigenschaft als die Wiederholung eines fremden Vorbildes, das aus bestimmten formalen Gründen Rembrandts Interesse weckte, eingeschätzt werden, so bedeutet die Berliner Fassung eine freiere Paraphrase über dasselbe Thema mit neuen selbständigen Zielen und mehr aus dem eigenen persönlichen Stilgefühl heraus. Ich kann denn auch keinen zwingenden Grund dafür finden, für die Herstellung der beiden Zeichnungen genau dasselbe Datum anzusetzen, wie das gewöhnlich geschieht, zumal da sie ihrem Aussehen nach recht verschieden sind. Man bringt sie in Verbindung mit der Radierung der Grablegung (b. 86, Abb. 138), deren Entstehung gegen Mitte der fünfziger Jahre fällt. Nun haben die Zeichnungen aber mit dieser Komposition sehr wenig zu tun. Auf ihr ist — abgesehen von einer Rückenfigur, die auch als Träger fungiert — alles anders, und wenn man auf die beiden Schädel im Hintergrunde der Grabkammer als Reminiszenz an den Schädel auf der Haarlemer Zeichnung (auf der Berliner fehlt er) hingewiesen hat, so will das doch nicht viel besagen. Wir werden auf die Radierung an einer späteren Stelle zurückkommen und dann ihr Verhältnis zu den Zeichnungen noch näher erörtern. Hier gilt es nur, die Zeichnungen in ihrer Bedeutung für die stilistische Entwicklung richtig auszuwerten. Da spricht denn nichts dagegen, daß die Haarlemer genaue Kopie nach dem Italiener, die wir als die zuerst entstandene ansehen, in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre hergestellt sein kann. Sie darf uns als ein Dokument dafür dienen, daß dem getragenen Stil Anregungen aus italienischen Quellen zuflossen. Betrachtet man sie unter solchem Gesichtspunkt, so wird man auch Beziehungen zwischen ihr und der Anlage des Barmherzigen Samariters im Louvre wahrnehmen.

Die Geschichte vom barmherzigen Samariter ist eins der von Rembrandt mit besonderer Vorliebe behandelten Gleichnisse. Von den zu verschiedenen Zeiten von ihm gestalteten beiden Hauptvorgängen:



Auffindung des Verwundeten an der Unfallstätte und Einbringung in die Herberge soll uns nur der letztere hier beschäftigen. Nach der frühen Radierung von 1633 und dem mit ihr fast genau übereinstimmenden Bilde der Wallace-Sammlung ist aus erneuter Beschäftigung mit dem Stoff als eine der höchsten Offenbarungen Rembrandtscher Kunst das Louvre-Gemälde von 1648 (B. 328) erwachsen, um das sich einige Zeichnungen gruppieren, die in mehr oder weniger enger Beziehung zu ihm



104. Der barmherzige Samariter. Louvre.

stehen. Die Komposition ist ähnlich wie auf dem Emmaus ausgewogen und wie dort einem Hochformat so hier einem Breitformat angeschmiegt. Den Mittelpunkt bildet die Gruppe des von einem Knaben und einem Manne getragenen Verwundeten, die sich isoliert aus der Umgebung heraushebt, wie der Christus in der Nische, und ebenfalls nicht die geometrische Mitte einnimmt, sondern mehr nach der linken Seite gerückt ist, wo ein genrehaftes Motiv die Szene abschließt: der Junge, der das schräg in den Bildraum mit dem Kopfe nach vorn gestellte Pferd des Samariters am Zügel hält und neugierig über den Rücken des Tieres zu seinem Herrn hinblickt. Nach rechts steigt die Anlage hinan: hier steht auf der zu der Herberge führenden Treppe der Sa-

mariter, der schon alles vorbereitet und angeordnet hat, wendet den Kopf zu seinem Schützling zurück und macht mit der Rechten eine weisende Gebärde nach der Tür hin, in deren Schatten man noch in halber Figur die Wirtin gewahrt. Breit ausgemalt ist der ländliche Charakter des bäuerlichen Hauses. Aus einem Fenster sehen drei Neugierige auf den Vorgang hinab; darunter an der Hausmauer stehen zwei ihre Rückseite dem Beschauer zukehrende Pferde; weiterhin ein das Gebäude überschneidender Schöpfbrunnen mit hochgezogenem Eimer; ganz links ein Blick in die Landschaft mit Bergen in der Ferne. Die Hauptglieder der Anlage, Figürliches und Bauliches, sind parallel zu der Bildfläche ausgerichtet. Fühlt man sich in den Linienzug des Vordergrundes hinein, der darauf berechnet ist, daß man ihn im Zusammenhange von dem Pferdeknecht über die Mittelgruppe bis zu dem hoch stehenden Samariter in der durch die Treppenwandung mitbetonten aufsteigenden Richtung verfolgt, so wird man nicht nur den unbeschreiblichen Wohlklang der wogenden Bewegung genießen, sondern sich auch bewußt werden, wie diese dem geistigen Gange der Erzählung folgt, indem sie den Blick zu dem Samariter hinauf und in das Innere des Hauses lenkt. Wer den Rhythmus der Haarlemer Zeichnung der Grablegung in sich aufgenommen, der meint sein Nachwehen in dieser Anlage zu verspüren. In der Szenerie verrät sich ebenso wie in der figürlichen Gruppierung das Streben nach Vereinfachung und großer Form. Bei dem Architektonischen überwiegen glatte kahle Flächen, gerade Linien, strenge Gebilde. Als Seelengemälde bietet die Darstellung eine je nach der Rolle der Agierenden entsprechend nachempfundene und aufs feinste abgestufte Bekundung von Gefühlen. Unvergleichlich das Leidende und zugleich Mild-Gefaßte des vor Schmerz die Hände gegen die Brust pressenden Kranken; der ältere bärtige Träger gehorsam der von dem Hause her erteilten Anweisung des Samariters folgend, der jüngere einen mitleidigen Blick auf den Verwundeten richtend; der dummliche Pferdeknecht ganz in Neugierde befangen. Es ist, als ob das hilfreich zarte Mitempfinden des Samariters, das für die Szene das Grundmotiv bildet, auf alles überströmte. Eine friedevolle, Ruhe verheißende Stimmung, von keinem lauten Ton gestört, liegt ausgebreitet, und nur in ganz seltenen Fällen geht eine beabsichtigte Stimmung so rein in der gewählten Form auf. Da die Oberfläche des Bildes stark gelitten hat, so ist die ursprüngliche malerische Wirkung schwer zu beurteilen, aber man ahnt, daß eine warme gedämpfte Abendbeleuchtung für das in Form und Ausdruck Niedergelegte eine entsprechende Begleitung bildete. Es ist die am reinsten harmonische Schöpfung, die aus den Voraussetzungen des getragenen Stils hervorging.

Von der beträchtlichen Anzahl Zeichnungen, die sich von demselben Vorgang erhalten haben, stehen einige in einer mehr oder weniger engen



Beziehung zu dem Louvre-Gemälde. Aus ihnen wird ersichtlich, wie der Künstler unablässig die Szene variiert hat, wie aber keine als unmittelbarer Entwurf zu dem Bilde angesehen werden kann. Den unter sich verschiedenen Blättern in Berlin (HdG. 63), im Louvre (HdG. 605, wohl Schulkopie) und in London (HdG. 885) ist das gemeinsam, daß dem Herbergswirt, der in der Tür seines Hauses steht, um den Verwundeten in Empfang zu nehmen, unter den Mitspielern eine besondere Rolle zufällt. Wenn man die Londoner Skizze (Abb. 108) in einen näheren Zusammenhang mit dem Louvre-Bilde gebracht und als eine Vorstudie dafür bezeichnet hat, so gilt das doch nur insoweit, als einzelne Teilmotive wiederkehren. Die beiden von der Rückseite gesehenen Pferde, die hier im Vordergrunde angehalftert sind, wurden dort hinter die Figuren vor die Hausfront gestellt. Der ganze Rhythmus der Zeichnung und ihre formale Durchführung ist aber verschieden. Sie gibt eine ausgesprochene Tiefenanlage. In der Mitte das Pferd, die Träger mit dem Verwundeten und der Samariter zu einer Gruppe zusammengefaßt, in der durch Anordnung und Lichtführung das Tiefenräumliche stark betont erscheint. Davon geschieden steht ganz isoliert rechts oben auf der Treppe der Herbergsvater. Enthält das Londoner Blatt auch nichts von jenem melodischen Fluß der Bewegung, den wir ebenso in dem Louvre-Gemälde wie in der Haarlemer Kopie der italienischen Grablegung wahrnehmen, so birgt es doch in einer Einzelheit eine Reminiszenz an diese Zeichnung; denn offenbar ist der von hinten gesehene Träger, der unter den Körper des Verwundeten greift, in Anknüpfung an die den Leichnam Christi von unten stützende Rückenfigur entstanden. Was ferner den Londoner Entwurf grundsätzlich von der Pariser Ausführung unterscheidet, ist seine Bestimmung als Nachtstück bei künstlicher Beleuchtung, und wir werden unter diesem Gesichtspunkte später noch einmal darauf zurückkommen.

Vergleichen wir das 1651 datierte Braunschweiger Gemälde Christus und Magdalena (B. 333) mit demselben Gegenstande in Buckingham Palace (Abb. 51), so bestätigt sich wiederum der Wandel in Richtung auf die von uns gekennzeichneten Stilsymptome. War dort alles auf den dramatischen Moment zugespitzt, wie Magdalena sich eben nach dem hinter ihr in der phantastischen Gärtnertracht auftauchenden Christus umwendet, so hat sich hier bereits die Erkennung vollzogen und sie sind einander zugewandt; die beiden Gestalten allein, ohne das Märchenspiel der Engel. Christus, eine schmächtige, scheue, fast schüchterne Gestalt, im Kopftypus dem des Emmaus verwandt, hält mit der linken Hand das um den nackten Leib gelegte Tuch zusammen, das den oberen Teil des Körpers bloß läßt, beugt sich mit gesenktem Blick gegen Magdalena vor und macht mit der Rechten die abwehrende Gebärde des Noli me tangere. Etwas wie ein leises Frösteln gleitet über den vom Tode erstandenen

Herrn, der garnichts Herrliches an sich hat, sondern wie ein höchst zerbrechliches Wesen mit behutsamer Zartheit dem vor ihm knieenden Weibe zuspricht. Alles was Magdalena in diesem himmlischen Moment erlebt, prägt sich in ihrer Gestalt aus: Staunen, Gram, Liebe, Hingebung, Verzückung. Mit einem unbeschreiblich rührenden Augenaufschlag fängt sie gleichsam den zu ihr gesenkten Blick Christi auf, als ob es eine magische Berührung zwischen den beiden Augenpaaren gäbe, und diese Mimik



105. **Christus und Magdalena. Braunschweig.**

wird begleitet von ihren leicht erhobenen Armen, deren Haltung mit demselben innigen Gefühl durchseelt ist. Welch eine Vereinfachung, Beruhigung, Sänftigung, Verinnerlichung gegenüber der barocken Romantik und dramatischen Bewegtheit des früheren Bildes. Daß sich eine Wendung mehr nach der Seite des Klassischen — es fehlt leider an einer prägnanteren Bezeichnung — vollzogen hat, gibt sich in allem kund, und es ist auch kaum zu bezweifeln, daß hinter der teilweise nackten und mit dem einfach gerafften Idealtuch bedeckten Christusgestalt eine italienische Anregung steht. Für den in den vierziger Jahren sich entwickelnden Zug zum Landschaftlichen ist es bezeichnend, daß die Figuren nur einen verhältnismäßig knappen Raum in dem Schauplatz erhalten, der

als mitwirkender Stimmungswert eingesetzt ist. Dieser schließt hinten mit einer bergigen Szenerie und einem phantastischen Felsenbogen mit Durchblick auf der linken Seite ab; von dem Grabe nur ein in den Felsen eingelassenes hohes monumentales Tor, zu dem Stufen hinanführen, sichtbar. Auffallend ist, wie flächenhaft die von einem hellen Schein verklärte Figurengruppe vor der dunklen Hintergrundkulisse steht. Das stärkste Licht sammelt sich auf dem weißen Brusttuch der Magdalena und reflektiert auf ihre linke Hand, wodurch deren Gebärde eine mysteriöse Weihe empfängt. Der Schlagschatten, den der erhobene Arm Christi auf die nackte Brust wirft, hat hier auch nicht nur einen formalen, sondern einen besonderen Ausdruckswert.

In engem Zusammenhange mit diesem Gemälde steht die Berliner Vision Daniels (um 1650, B. 332) sowohl in bezug auf das Gedämpfte des Ausdrucks wie die Art der Figurenverteilung im Raum. Die beiden zu einer geschlossenen Gruppe zusammengefaßten Gestalten Daniels und des Engels nehmen, stark nach der linken Seite geschoben, hier noch weniger Platz in der Bildfläche ein; weit entfernt, durch ein tief eingeschnittenes Bachtal getrennt, steht der heilige Widder mit den sieben Hörnern; ein verbindendes Stimmungselement auch hier die dunkel gehaltene Landschaft. Alles Licht geht von dem Engel aus, dem dadurch überirdischer Glanz verliehen wird, der die ihn umgebende Atmosphäre durchzittert. Mit einer freundschaftlich zarten und rührenden Behutsamkeit hat er die rechte Hand auf die Schulter des als Jüngling gekennzeichneten Propheten gelegt und weist ihn zugleich mit der Linken auf die wunderbare Erscheinung. Wie einen Schutzbefohlenen nimmt er ihn in seine Obhut, um das Entsetzen über das Monstrum zu mildern und den Sinn des Bildes zu deuten. Daniel — ähnlich wie Magdalena — in scheuer Ehrfurcht ganz hingenommen von dem Wunder. Wie das visionäre Hingenommensein sich durch seinen Körper fortpflanzt und die Glieder in ihrem freien Schalten hemmt, so daß die Haltung etwas Schlafwandlerisches bekommt, das ist unvergleichlich zur Anschauung gebracht. Der Ausdruck religiöser Scheu, den wir bei dem Manoah noch mit einer stärkeren linearen Bewegtheit verbildlicht sahen, ist hier in eine ganz ruhige Form gebracht. Vergleicht man die als Vorstudie entworfene leicht lavierte Federzeichnung (HdG. 677, Bonnat; Abb. 106), die schon alle wesentlichen Züge enthält, so sieht man, wie die Durchführung gerade im Hinblick auf eine abklärende Beruhigung erfolgte und dementsprechende Veränderungen vornahm. Der jäh vorgestreckte Oberkörper des Engels wurde mehr aufgerichtet, von dem weisenden Arm der wurfhafte Ruck genommen, die Zweifigurengruppe weicher und inniger gebunden, wodurch der gewollte Symbolgehalt zugleich eindringlicher in die Erscheinung tritt. Bei dem Kolorit bestimmt das harmonistische Streben Farbenwahl und Pinselführung. An dem ausgebreiteten Flügel des Engels drängt sich

das Gefieder nicht mit stillebenhafter Selbständigkeit hervor, wie es in den dreißiger Jahren beliebt war, sondern wird in dem Gesamtton von hauchhafter Weichheit zurückgehalten. Die Farben sind ohne jeden grellen Anschlag mit den zartesten Nuancen gegeneinander gestellt und übergeführt. Auf eine Farbenkorrespondenz ist so weit Bedacht genommen, daß die Hauptfarben vom Gewande des Daniel: Gelb, Rot, Grün an der Schärpe des Engels wiederkehren.

Neben solche koloristischen Aufgaben treten nun aber die durch Anbringung einer künstlichen Lichtquelle ausdrücklich gekennzeichneten



106. Die Vision Daniels. Sammlung Bonnat.

Nachtstücke, für die in den vierziger Jahren in Malerei und Radierung eine neue bedeutsame Entwicklung einsetzt. Hatte er dem Problem von Anfang an eine besondere Aufmerksamkeit zugewandt, so sind doch die früheren, stark auf den Effekt angelegten Versuche nicht sehr befriedigend und überzeugend ausgefallen. An den Gemälden der vierziger Jahre mit Darstellungen bei Kerzen-, Fackel- oder Laternenlicht lassen sich außerordentliche Fortschritte und ganz neue illusionistische Wirkungsmöglichkeiten wahrnehmen. Eingehende Studien führen ihn zu einer souveränen Beherrschung der Aufgabe.

Zwei Bilder, für die uns als Vollendungsdatum dasselbe Jahr 1646 bekannt ist, geben in sehr ähnlicher Weise den gleichen Gegenstand wieder: die Anbetung der Hirten im Stall zu Bethlehem (München und

London). Das Münchener Stück (B. 315) bildete zusammen mit einer nicht mehr vorhandenen Beschneidung [8]) den Beschluß der von dem Prinzen Friedrich Heinrich bestellten Serie und wurde, wie wir aus der Zahlungsanweisung wissen, 1646 abgeliefert. Die Schar der Hirten ist von links in den Stall eingedrungen, die vordersten haben sich vor dem im Schutze seiner Eltern auf dem Stroh liegenden Kinde niedergelassen und verrichten ihre Anbetung, während die anderen staunend und neugierig nachschreiten. Tiefes Dunkel herrscht in dem Raume, der nur durch zwei Lichtspender erhellt wird. Josef hält eine Lampe vor das Christuskind, die dieses zum Beleuchtungszentrum macht und in einem hellen Glanz erstrahlen läßt. Von hier aus reflektiert das Licht auf die Umgebung: auf die Eltern und die beiden dem Kinde zugewandten Hirten, während die Rückenfigur des dritten zu dieser Gruppe gehörigen Hirten das Licht nach vorn hin abblendet, so daß sie wie eine breit ausgedehnte Silhouette wirkt. Die zweite, weit schwächere Lichtquelle liegt in der Laterne, die der phantastisch kostümierte und mit einer Art Turban bedeckte Hirt in der Hand hält. Die Figurenkomposition gliedert sich in zwei Teile. Als Hauptgruppe der Ring der fünf das Kind einschließenden Gestalten, die fest miteinander verankert sind, zum Teil durch die umfassenden Arme der Maria und des vom Rücken gesehenen Hirten. An diesen Kreis mit dem Jesuskinde als Mittelpunkt schließt sich links die zweite Gruppe mit den Stehfiguren wie ein begleitender Akkord. Der größte Fortschritt gegenüber ähnlichen Aufgaben aus früherer Zeit zeigt sich darin, daß das Licht nicht mehr an den plastischen Körpern klebt, sondern von dem vibrierenden Fluidum der Luft mit getragen wird. Jetzt erst wird die volle Illusion bestimmter durch den Raum flutender Lichtwellen mit überzeugender Motivierung erreicht. An Stellen, wo der Glanz am stärksten auffällt, erscheint jede feste Form zersetzt und zerschlissen, wie bei dem Kinde; bis in die zartesten Reflexe und in den leisesten Übergängen gewinnt alles den größten Wahrscheinlichkeitswert. Erreicht ist das durch die Vervollkommnung der malerischen Technik, die gelernt hat, die Beziehungen von Farben und Licht nach ihren Valeurs aufs subtilste zu errechnen. Zeigt darin das Bild gegenüber der Münchener Grablegung bei Kerzenschein aus derselben Serie einen bedeutenden Fortschritt, so ist die Illusionskraft nöch stärker bei der verwandten Anbetung der Hirten in London (B. 316), die auch in anderer Hinsicht als eine reifere Lösung gelten darf. Sie unterscheidet sich in der Anlage dadurch, daß der Schwerpunkt der Komposition der Hauptgruppe nach links verschoben ist und den vor dem Kinde knienden Hirten die anderen Gestalten in einer Art von Zug, von rechts hinten kommend, folgen. Die Haltung der Figuren ist freier, natürlicher, ausdrucksvoller, alles Übertriebene in dem Gebaren und alles Künstliche in der Gruppenbildung aufgegeben. Jene etwas hart wirkende Verknüpfung von Form-

teilen durch ausgestreckte Arme kommt hier nicht vor. An die Stelle der in die Breite gehenden silhouettenhaften Rückenfigur — ein Requisit der dreißiger Jahre — tritt der schräger in das Bild gerückte und schmaler wirkende knieende Hirt mit gefalteten Händen, der Maria gegenübergestellt ist; dieselbe Richtungsachse noch durch das zwischen ihnen liegende Kind betont; eine Gestalt, die auch in ihrem Ausdrucksgehalt inbrünstiger wirkt als ihr Vorgänger. Überhaupt ist das ganze Bild von einem noch tieferen Andachtsstrom durchpulst. In der Beleuchtung, für die hier gleichfalls die zwei Lichtquellen ausschlaggebend sind, ist die aus den angenommenen Bedingungen hervorgehende Wirkung in Bezug auf Wahrscheinlichkeit vervollkommnet und nach der impressionistischen Seite verfeinert. Auf beiden Bildern spielt sich der Vorgang ganz im Bereiche des Natürlichen ab und ist mit genrehaften Zutaten versehen — bei der Londoner Fassung sieht man einen Jungen, der einen Hund führt, in Begleitung der Hirten, bei der Münchener sitzen ein paar Hühner auf der Höhe eines Verschlages —, aber die gesammelte Andachtsstimmung und das mysteriöse Glühen und Schleichen des Lichtes läßt uns ihn als etwas Heiliges empfinden. Die Überlegenheit des Londoner Gemäldes ist so deutlich, daß sie zu der Annahme einer späteren Entstehung veranlaßt, und man wird vorauszusetzen haben, daß das Münchener erst nach einer längeren Arbeitszeit an dem durch den Ablieferungstermin bezeugten Datum seine letzte Vollendung empfing. Bei jenem offenbart sich ein Fortschritt auch in dem dekorativen Organismus. Wie schön gliedern sich hier die Bestandteile des Hüttenraumes, das Gebälk und Gestänge in ihrer Bestimmung als ornamentale Werte diesem Organismus ein. Das alles ist reifer Stil der vierziger Jahre,



107. Die Anbetung der Hirten. London.

während in das Münchener Exemplar Tendenzen der dreißiger hineinspielen.

Unter den Nachtstücken erwähnen wir nur kurz zwei an anderen Stellen ausführlicher besprochene Gemälde: »die heilige Familie« in Downton Castle (B. 250), wo der abendliche Friede der Kinderstube bei dem Licht einer verdeckten Kerze so wundersam zur Anschauung kommt, und die »Ruhe auf der Flucht nach Ägypten« in Dublin (B. 342), in der Hauptsache ein Landschaftsbild mit kleinen Staffagefiguren, das



108. **Der barmherzige Samariter. Federzeichnung. London.**

nächtliche Dunkel von dem Holzfeuer der Lagernden erhellt. Wie ihn die luminaristischen Aufgaben unausgesetzt beschäftigen, zeigt sich auch darin, daß er sich öfter ein und denselben Gegenstand für verschiedene Beleuchtungsarten zurechtlegt. So vollendete er in dem Jahre 1648 ein zweites »Emmaus« bei Kerzenschein (Kopenhagen, B. 327). Fortgefallen ist die den Eindruck des Louvre-Bildes so wesentlich bestimmende monumentale Steinarchitektur. Ein kahler Raum, links nach vorn abgeschlossen durch einen zurückgezogenen Vorhang parallel zur Bildfläche. Die Auffassung der Begebenheit und die Anordnung der Figuren im wesentlichen die gleiche, aber mit Veränderungen im Ausdruck und in der Gruppenbildung, die doch einen ganz verschiedenen Eindruck hervorrufen. Zu dem auftragenden Diener ist eine alte Magd gesellt, die eine von dem Kopf des davorsitzenden Apostels verdeckte Kerze hält, von der alles Licht ausgeht. Das Ganze an künstlerischer Bedeutung der Fassung des Louvre unterlegen. Wir erwähnten auch schon, wie er für die Einbringung

des Verwundeten durch den Samariter Entwürfe für ein Nachtstück bei künstlicher Beleuchtung machte, die sich in Zeichnungen und in dem kleinen »groutje« der Berliner Galerie (B. 329) erhalten haben und offenbar nicht zur Ausführung gekommen sind 9). Die Darstellung auf der Londoner Zeichnung (Abb. 108), die auf den malerischen Effekt hin mit dem Pinsel durchlaviert ist, empfängt ihr Licht von zwei Quellen. Das eigentliche Lichtzentrum liegt auf der Hauptgruppe in der Mitte, die von einem Beleuchtungskörper grell bestrahlt zu denken ist. Eine sekundäre Lichtquelle entsteht durch die Kerze, die der Herbergsvater auf der Treppe in der Hand hält und nach außen abblendet. Erst in den vierziger Jahren hat Rembrandt die Laviszeichnung daraufhin ausgebildet, Nachtstücke so wahrheitsgetreu in ihrer impressionistischen Erscheinung zur Anschauung zu bringen.

Derartige Studien und Bemühungen haben sich auch in der Radierung ausgewirkt. Das eigentliche Nachtstück, das durch einen realistischen Beleuchtungskörper sein Licht empfängt, tritt hier erst seit Beginn der vierziger Jahre auf, und es sind zunächst kleine beiläufige Arbeiten von mehr genrehaften Charakter, in denen die Aufgabe durchgeprobt wird: »der Schulmeister« 1641 (b. 128), der von uns schon bei einer früheren Gelegenheit besprochene »Zeichner« (Abb. 90), die »Ruhe auf der Flucht« (b. 57). Alles mehr oder weniger gelungene Versuche, unter den Bedingungen der Schwarzweißkunst eine Erscheinung bei Kerzen- oder Laternenschein möglichst wahrheitsgetreu zu veranschaulichen. Auf dem frühesten, ohne triftigen Grund unter dem Namen »der Schulmeister« bekannten Blatt hat er eine genrehafte Szene aus dem Alltagsleben in einer verwickelten Situation zu einem Nachtstück gestaltet. Eine Frau mit einem Kinde steht in einem Flur hinter einer in zwei horizontale Stücke geteilten Haustür, von denen der obere Flügel zurückgeschlagen ist, während sie auf den unteren geschlossenen ihre Arme lehnt; von außen tritt ein Mann mit einer Anzahl von Kindern heran und verhandelt mit ihr. Eine hinten rechts gedachte Lichtquelle wirft einen grellen Schein auf den Oberkörper der Frau, dessen Schlagschatten sich auf dem oberen Türflügel abzeichnet, und malt ein paar glänzende Flecke an dem Kopfe des Mannes. Das Ergebnis des Gewollten ist etwas unbeholfen, die Abwägung der Werte auf der Skala zwischen Schwarz und Weiß noch nicht mit voller Meisterschaft gehandhabt. In dem gemalten Bilde steht das auf diesem Gebiet Erreichte zunächst auf einer höheren Stufe als in der Radierung, bei der der große Kulminationspunkt für das Nachtstück erst in den fünfziger Jahren eintritt. Beobachtungen, die unmittelbar auf Natureindrücke zurückgehen, wie sie dem »Schulmeister« und dem »Zeichner« zugrunde liegen, und eine dadurch gewonnene Sicherheit haben auch dazu beigetragen, seinen poetischen Erfindungen mit künstlichem Licht einen so starken Wahrscheinlichkeitswert zu verleihen.

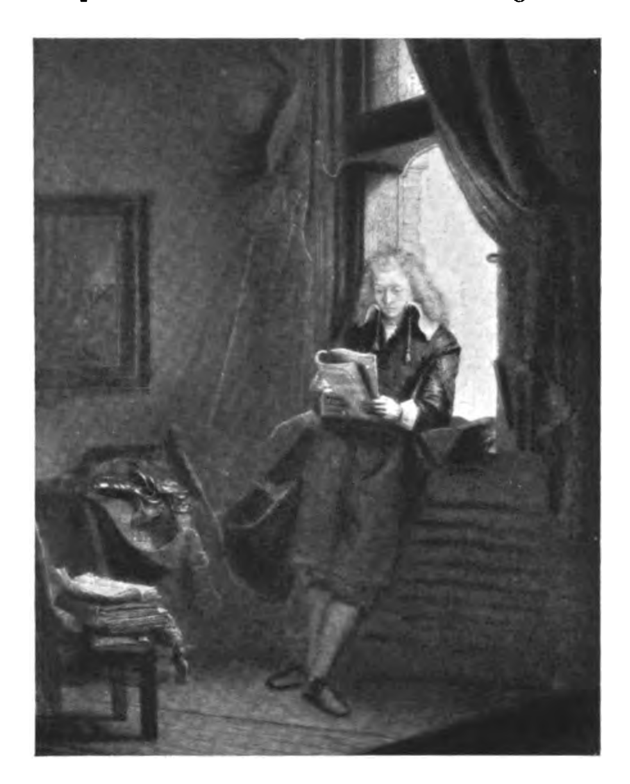
In einem radierten Nachtstück hat er nun auch das Thema der patriarchalischen Denker oder Philosophen, wie es in seinen Frühbildern im Louvre und in Stockholm anklingt, wieder aufgenommen. Das unter dem Namen des heiligen Hieronymus gehende Blatt von 1642 (b. 105) ist allerdings mehr ein Abend- als ein Nachtstück, da das Zimmer noch von dem letzten Schein des Tageslichtes schwach erhellt und sonst kein Beleuchtungskörper vorhanden ist. Die Räumlichkeit ist ähnlich wie auf den frühen Gemälden, mit viel Detail, noch in der Art der dreißiger Jahre; auch das beliebte Motiv der Wendeltreppe fehlt nicht. Daß hier der Denker, der, an seinem Arbeitstische vor einem aufgeschlagenen Buche sitzend, den Kopf auf den linken Arm stützt, während die rechte auf der Stuhllehne ruhende Hand die Schreibfeder hält, den heiligen Hieronymus vorstellen soll, wird durch das vor dem Fenster angebrachte Kruzifix und den Schädel wahrscheinlich gemacht. Das hoch angebrachte Fenster gewährt den letzten matten Tagesstrahlen Einlaß, die das unten in der Tiefe des Raumes schon herrschende Dunkel nur leise streifen. Mit dem Einbrechen der Nacht geht das Sinnen des greisen Denkers in träumerische Müdigkeit über. Ein Zusammenklingen des Seelischen und des Malerischen in derselben Grundstimmung. Zum ersten Male tritt hier in der Radierung ein derartiges Tenebroso auf, durch das nahezu die ganze Bildfläche in ein einheitliches, zart abgestuftes Dunkel gehüllt erscheint. Das Blatt in seiner harmonisierten weichen, fast etwas weichlichen Gesamterscheinung geht mit den Tendenzen des getragenen Stils zusammen.

Merkmale dieses Stils tragen mehr oder weniger die in den vierziger Jahren entstandenen Bildnisradierungen, die sich technisch wie psychologisch zu einer vorher nicht erreichten Höhe erheben. Neben den eigentlichen Porträts von uns bekannten Persönlichkeiten tritt das Phantasiebildnis völlig zurück; auch kein einziges radiertes Selbstbildnis in Phantasiekostüm kommt mehr vor. Aber ein auf das Jahr 1641 datiertes Phantasiebildnis darf in mehr als einer Hinsicht als bedeutsam gelten und läßt im Vergleich mit früheren Schöpfungen den Übergang zum getragenen Stil erkennen: der mit größter Sorgfalt und Liebe durchgeführte Mann mit Halskette und Kreuz (b. 261). Ein junger Mann mit langem Haar, reichgekleidet und von vornehmer Haltung, an einem Arbeitstisch mit Büchern. In der Rechten die Feder, macht er eben im Schreiben eine Pause und ist in Nachdenken versunken, indem ein schwermütig-süffisanter Zug die schmalen Augen und den feingeschnittenen Mund umspielt. Das ist keiner vom Schlage der gewöhnlichen bürgerlichen Berufsgelehrten; alles verrät ein distinguiertes überlegenes Wesen, das durch einseitige Vergeistigung etwas müde und angekränkelt erscheint. Welch ein Gegensatz in jeder Hinsicht zwischen dem robusten, von Selbstbewußtsein getragenen dozierenden Pastor Anslo auf der

dasselbe Datum tragenden Radierung und dieser feinnervigen Gestalt, die sich an den Fragwürdigkeiten des Lebens etwas zu stark zu reiben scheint. Ein solches Maß sensibler Seelenkündung bietet keine vorhergehende Radierung. Und dieselbe Sensibilität offenbart sich in der Technik, die mit zartester Strichführung und leisesten Übergängen von Hell und Dunkel eine Tonschönheit von silberigem Schimmer hervorbringt.

Unter den Meisterporträts der Jahre 1646 und 1647 sind die des Ephraim Bonus und Jan Six hervorragende Beispiele des ausgereiften getragenen Stils. Für den Jan Cornelis Sylvius (1646; b. 280), den er früher schon dargestellt hatte, konnte er sich nicht mehr an das lebende Modell halten, da der Prediger im Jahre 1638 gestorben war und die Radierung vermutlich als Erinnerungsblatt an den Verschiedenen bestellt wurde. Aber nichtsdestoweniger hat er dem ihm einst wohlbekannten Manne in Haltung und Gesichtsausdruck eine starke Lebendigkeit zu verleihen gewußt. Bei der Anlage folgte er — vielleicht unter dem Zwange des Auftrages — einer Mode, ja man kann sagen, einer Spielerei der Zeit, indem er über den die Gestalt umgebenden ovalen Rahmen den Kopf, die eine Hand und das Buch Schlagschatten auf eine außerhalb zu denkende Wand werfen ließ. Die Nachdrücklichkeit der dozierenden Hand soll offenbar durch den begleitenden Schatten noch verstärkt werden. Auf einem breit hingesetzten Kompositionsentwurf des British Museum in Feder und Bister (HdG. 898) sind alle wesentlichen Züge schon festgelegt, nur ist der Kopf mehr nach einer Seite gewendet und gesenkt, die eine Schulter gehoben. Bei der Durcharbeitung wurde die Facestellung gewählt und alles mehr in ein ruhiges Gleichmaß gebracht. Zwischen Skizze und Ausführung ging eine ähnliche abklärende Beruhigung vor sich, wie wir es bei der Vision Daniels in dem Verhältnis von Bild und Vorzeichnung wahrnahmen. Können wir uns mit einer Anlage, wo wie hier Naturalistisches und bloß dekorativ Gemeintes in einer sinnwidrigen Weise verquickt ist, nicht befreunden, so dürfen wir es als einen besseren Einfall ansehen, wie er auf der Radierung seines Malerkollegen Jan Asselyn (b. 277) die hinter der Gestalt angebrachte Staffelei als dekoratives Element für den Gesamtorganismus ausnutzte. Man wird sich dessen bewußt angesichts des zweiten Zustandes, wo die Staffelei entfernt ist und die Figur nun etwas leer im Raume steht. Die Staffelei mit ihrer Leinwand hat bei dem ersten Entwurf die Aufgabe, mit ihrem Umriß von linearen Geraden der bewegten Masse der Figur als Folie zu dienen. Ein pikantes Linienspiel entsteht dort, wo der spitz zulaufende Hut mit der geschwungenen Krämpe von dem oberen Abschluß der Staffelei umfaßt wird. Rembrandt hat den Maler wohl gleich nach seiner Romfahrt, von der er sechsunddreißigjährig im Jahre 1646 zurückkehrte, porträtiert und ihm ein flottes forsches Aussehen verliehen. Über die körperlichen Fehler, die ihm anhafteten — er war von kleiner untersetzter

Statur und hatte eine verkrüppelte Hand, weshalb er den Beinamen Crabbetje führte —, suchte er möglichst hinwegzutäuschen; die entstellte Hand wird durch das Einstützen in die Hüfte verborgen. . . . Scheint auf diesem Bildnis der Dargestellte wie von einer noch mit Reiseerlebnissen gesättigten Abenteuerlust umweht, so treten wir bei dem jüdischen Arzt Ephraim Bonus (b. 278) wieder in die Sphäre kontemplativer Geister. Er ist, zum Ausgehen fertig, in Hut und Mantel, eine Treppe hinabschreitend gedacht, indem er die rechte Hand auf das Balustradengeländer stützt; aber man merkt dem Körper nichts von einer Schreitbewegung an; als halte er einen Augenblick inne um etwas zu überdenken, scheint der Geist nach innen gekehrt, die Augen ohne festen Blickpunkt ins Leere gerichtet, das ernste schwermütige Gesicht von Sinnen umsponnen. Als Vorstudie für den Kopf diente das kleine jedenfalls nach dem Leben aufgenommene Brustbild, das sich früher in der Sammlung Six befand (B. 361). Die Szenerie ist ganz dekorativ gehalten, sowohl die Balustrade vorn wie die strengen linearen Formen der Hintergrundarchitektur, und wie diese Stücke mit den Kurvaturen der Gestalt zusammenspielen, das zeugt für ein fortgeschrittenes und abgeklärtes Schönheitsgefühl. Die Oberfläche hat in ihren Tiefen dieselbe Sammetweiche wie das Hundertguldenblatt; das Zeichnerische tritt hinter dem Tonigen völlig zurück. Der seltene erste Zustand, bei dem die Gegensätze der belichteten und beschatteten Partien besonders intensiv sind, vermittelt den gewollten Eindruck am reinsten.



109. Jan Six. b. 285.

Welch ein Reichtum an Ideen ihm zuströmte, zeigt sich darin, wie jede Porträtaufgabe zu einem neuen künstlerischen Problem für ihn wird. Die berühmteste und vielleicht repräsentativste unter den Porträt-

radierungen der vierziger Jahre ist ein Bildnis in ganzer Figur: Jan Six (b. 285), der noch nicht dreißigjährige Amsterdamer Patrizier und humanistische Kaufmann, der, mit dem Rücken gegen ein Fenster gelehnt, in einem mit allen Einzelheiten wiedergegebenen Zimmerausschnitt steht, in die Lektüre eines Buches vertieft. Volles Tageslicht fällt durch das Fenster, auf dessen Brüstung sein Mantel gebreitet ist, der dem Körper als Unterlage dient. Die Ausstattung des Raumes ist aufs sorgfältigste durchgeführt und bestätigt die schon durch Tracht und Gebaren der Gestalt angeregte Vorstellung, daß es sich um einen distinguierten und gelehrten Mann handelt. An der Wand ein halb von einem Vorhang bedecktes Gemälde, auf dem Tisch der Degen mit reich verzierter Koppel, vorn in der linken Ecke ein Schemel mit Akten und Büchern; über dem linken Fenstervorhang ganz im Schatten hängen ein Hut und ein kurzes Schwert. In dem Ausdruck des Gesichtes mit den auf das Buch niederblickenden Augen kommt die durch die Lektüre bewirkte geistige Versenkung unvergleichlich zur Anschauung. Die psychische Spannung des feinen Denkerkopfes ist eine ähnliche wie bei dem »Mann mit Kette und Kreuz«. Trotz des Vielerlei, das auf dem Blatte beieinander steht, ist doch das Seelische das beherrschende Element und findet in dem Räumlichen gleichsam eine Resonanz. Den Anstoß für die Erfindung gab jedenfalls ein Wirklichkeitserlebnis; mehrere Vorarbeiten bieten Anhaltspunkte, wie sich aus einem solchen die endgiltige Fassung herauskristallisierte. Eine lavierte Federzeichnung der Sammlung Six (HdG. 1235) ist offenbar die erste rasche Niederschrift eines momentanen Eindrucks. Six steht, ein Blatt Papier in der Hand, mit übereinandergelegten Armen, die rechte Körperseite gegen das Fenster gelehnt und den Be-



110. Jan Six. Sammlung Six. HdG. 1235.

schauer anblickend, während sein Hund an ihm emporspringt. Eine in derselben rapiden Art angelegte Farbenskizze der Sammlung Bonnat (B. 319) zeigt die Gestalt in der gleichen Haltung, ohne hinreichenden Grund, wie mir scheint, von Prof. Six in ihrer Echtheit bezweifelt. Eine zweite in schwarzer und weißer Kreide ausgeführte Zeichnung in der Sammlung Six, von dem Besitzer erst vor wenigen Jahren erworben, ist im wesentlichen mit der Radierung (im Gegensinne) identisch und trägt Spuren, daß sie zum Pausen für die Platte benutzt wurde. Auch hier kann man wieder den schon des öfteren von uns gekennzeichneten Abklärungsprozeß zwischen der ersten Konzeption und der endgiltigen Fassung verfolgen. Der Körper ist in die Rückenlehnstellung verschoben, mit den zusammengerückten Beinen in völlige Ruhe versetzt; erst jetzt das gespannte Vertieftsein in die Lektüre eingeführt, das die ganze seelische Haltung des Blattes bestimmt. Das in dem Raume gesammelte Helldunkel, das aus der natürlichen Wirkung des durch das Fenster eindringenden Tageslichtes hervorgeht, trägt zu der Konzentration der Stimmung bei. Das Licht kommt von so hoch oben, daß es völlig über das Gesicht streicht. Indem es den Oberkörper umspielt, verleiht es den Formen eine melodische Weichheit, ohne sie in ihrer plastischen Struktur aufzulösen. Es ist das einzige Mal in den vierziger Jahren und überhaupt ein Ausnahmefall, daß Rembrandt in der Radierung einen bürgerlichen Wohnraum mit natürlichem Fensterlicht in seinen intimen Zügen ausführlich durchbildet, wie er es in der Malerei bei den Interieurs der Historien von patriarchalischem Charakter seit lange gewohnt war und zu hoher Vollendung gebracht hatte. Außer dem Hundertguldenblatt ist kaum eine andere Radierung dieser Zeit mit einer solchen unendlichen Sorgfalt und mühseligen Kleinarbeit auf malerisch-tonige Werte hin durchgearbeitet. In



111. Der Mann mit dem Falken. B. 268.

dem Zusammenwirken von Vorätzung, Grabstichel- und kalter Nadelarbeit erscheint sie mit ihrem unerschöpfbaren Reichtum an Nuancen auch dem gewiegten Graphiker wie ein technisches Wunder und erreicht das Äußerste einer innerhalb der Skala von Schwarz und Weiß möglichen harmonischen Schönfarbigkeit. Der Gang der Arbeit von der Wirklichkeitsimpression als Urerlebnis (Skizze bei Six) zu der Endredaktion gewährt einen Einblick, wie die das Gegenständliche repräsentierenden realistischen Faktoren zugleich ihre Bestimmung als dekorative Faktoren für den Bildorganismus empfangen, wie die den Innenraum füllenden Dinge mit ihrer Gruppierung und Schattierung sich in das gewollte dekorative Ensemble einpassen. Man empfindet vor dem Blatt eine beglückende Kongruenz seelischer, formaler und farbiger Werte — alles in allem ein vollkommenes Ausdruckssymbol des getragenen Stils.



112. Die Dame mit dem Fächer. B. 269.

Was wir an Radierungen in bezug auf Anlage, Auffassung, Farbigkeit bemerkten, läßt sich für dieselbe Zeit ohne weiteres auf die an Zahl weit überwiegenden gemalten Bildnisse anwenden. Auch bei ihnen tritt ein lyrisches Element, wie es sich in den Darstellungen des Bonus und Six offenbart, öfter hervor. Überschaut man sie in ihrer Gesamtheit, so kann man verfolgen, wie die Grenzen zwischen eigentlichem Porträt und Phantasiebildnis sich immer mehr verwischen. Eine Anzahl männlicher und weiblicher Gestalten weisen sich durch Zeittracht und Haltung ohne weiteres als reine Porträts aus (z. B. Männer: B. 277, 286, 287, 290, 362; Frauen: B. 285, 288, 289, 291 als Gegenstück zu 290, 363 als Gegenstück zu 362), doch sind die meisten unter ihnen keine besonders eindrucksvollen Leistungen und zeigen uns schon bekannte Stellungen mit konventionellen Gebärden, die Männer teilweise mit der Hand auf der Brust, der Beteuerungsgeste, und mit Handschuhen in

der Hand. Dahingegen erscheinen die phantasiemäßig angelegten Bildnisse im allgemeinen als die hervorragenderen und von dem Künstler mit größerer Liebe bedachten, und daß auch unter ihnen manche auf eine ausdrückliche Bestellung zurückgehen, kann nicht bezweifelt werden. Man wird anzunehmen haben, daß es Rembrandt mit dem Wachsen seines künstlerischen Ansehens und Rufes gelang Auftraggeber zu bestimmen, sich in einer von ihm gewählten Tracht und Verkleidung malen zu lassen.

Zur Klasse derartiger auf Bestellung gemalter Phantasiebildnisse gehören vermutlich der Mann mit dem Falken und sein weibliches Gegenstück, eine Dame mit dem Fächer (1643, Herzog von Westminster, B. 268, 269; Abb. 111, 112). Rembrandt hat den Herrn als Vertreter des in Holland aufs höchste geschätzten und gepflegten Sports der Falkenjagd gegeben und gleichsam ein idealisiertes Jägerporträt geschaffen [10]). Seit alters war Holland das Land, wo Falkenfang, Falkenzucht, Falkenjagd zu Hause war; die holländischen Falkoniere galten als die vortrefflichsten der Welt und waren überall begehrt; das Falkengehege des niederländischen Statthalters im Haag war noch zu Rembrandts Zeit das bestversehene Europas und genoß den größten Ruf. Indessen sind eigentliche Porträts von Falkenjägern in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts nicht häufig; das Motiv des Falkenjägers und der Falkenjagd wurde mehr genrehaft ausgebeutet. Rembrandt hat den aristokratisch aussehenden, wohl Ende der Zwanziger stehenden jungen Mann jedenfalls bei seiner Sportliebhaberei gefaßt: eben im Begriff sich auf die Falkenjagd zu begeben. Er ist eine Treppe, von der man ein Stück der Balustrade sieht, hinabsteigend gedacht, der rechte Arm mit ausgestrecktem Zeigefinger energisch vorwärts weisend, auf der linken Hand der Falke; das langgelockte, von einem Sammetbarett bedeckte Haupt bestimmt auf den Beschauer gerichtet, als wollte er ihn in die durch die Handbewegung angedeutete Richtung lenken. Zu der Sportausrüstung gehört die um die Seite gehängte und gerade nach vorn gerichtete Jagdtasche. Die Auffassung geht nun aber nicht unmittelbar von der Erscheinung eines Falkenjägers in seiner wirklichen Jagdausrüstung aus, sondern wird durch poetisch-romantische Züge bedingt — ebenso wenig wie das Gegenstück, die Frau in ihrer aus Phantasieelementen sich zusammensetzenden reichen Kostümierung, als ein reines zeitgenössisches Abbild hingenommen werden darf. Das Mondäne in Haltung, Gebaren und Tracht gründet sich nicht auf eine lokal und zeitlich bedingte Existenz der damaligen holländischen Gesellschaft, sondern auf ein allgemeines, durch gewisse Vorbilder angeregtes, von der Anschauungsweise des Künstlers aufgenommenes und in seine Formensprache umgesetztes Ideal. Wir sehen jenes seit dem Ende der dreißiger Jahre sich bei ihm herausgestaltende Vornehmheitsideal, das sich an Raffael inspiriert,

Giorgionesk-Tizianische Züge verarbeitet und mit van Dyckscher Eleganz wetteifert, weiter ausgebaut und mit dem harmonisierenden, in weichen Tonbädern schwelgenden Kolorit der vierziger Jahre zusammengehen. Findet gegen Mitte der dreißiger Jahre in Rembrandts Bildniskunst die stärkste Annäherung an Frans Hals statt, so berührt sie sich gegen Mitte der vierziger Jahre am meisten mit der Richtung van Dycks — auch durch die Art, wie Architekturteile und Vorhänge zu der Figur in Beziehung gesetzt werden. Das gilt insbesondere von zwei 1643 gemalten Bildern von Eheleuten, die eine Parallele zu dem Falkenjäger und seiner Frau bieten (New York, Slg. Havemeyer, B. 266, 267). Das Kniestück des jungen Mannes, der in der Rechten einen Federhut trägt, die Linke explizierend vorstreckt, die Gestalt mit einer aus einem Postament mit Säulenstumpf und einem Vorhang sich zusammensetzenden Szenerie dekorativ abgestimmt — das ist eine Anlage echt van Dyckschen Gepräges. Eine weltmännisch abgeschliffene Eleganz wird ein hervorstechendes Kennzeichen dieses Bildnisgeschlechtes. Auch die Selbstporträts folgen dem aus der klassischen Tendenz hervorgegangenen Londoner Gemälde von 1640 (Abb 5) und ruhen aus auf dem dort angeschlagenen Ton schönfärberischer Repräsentation. Jene wild phantastischen Ausstaffierungen und Auftakelungen, wie sie in den dreißiger Jahren beliebt waren, treten zurück. Eine Art von Gentleman-Ideal findet eine Verkörperung — nur das Karlsruher Selbstbildnis (B. 258) greift tiefer und berichtet mehr von einem inneren Erleben



113. Rabbiner. Berlin.

Ebenso zeigen sich die Bildnisse von Gelehrten, Rabbinern, Greisen den in dieser Zeit vorherrschenden Stilbedingungen unterworfen. Bei dem ganz en face gesetzten Rabbiner auf dem Berliner Kniestück (1645, B. 297) hat die repräsentative Würde ebenfalls einen etwas allgemein gehaltenen eleganten Anstrich; das Kolorit ist ganz in einen braunen Gesamtton eingebettet. Ähnlich das Dresdener »Bildnis eines Alten mit Stock« (B. 296), bei dem allerdings die Kostümteile im 18. Jahrhundert stellenweise übermalt wurden. An Werken von solchem kühl zurück-

haltenden Wesen, die uns nicht tiefer berühren, kann man sehen, wie Rembrandt eine Zeitlang in einer unter bestimmten stilistischen Voraussetzungen gewonnenen und von ihnen abhängigen, teilweise etwas glatten und formelhaften Fertigkeit schwelgt und alles was er an sinnlichen Reizen daraus schöpft, auszukosten sucht.

Daß er zugleich aber auch über kräftigere Mittel verfügt, zeigt das Bildnis eines Geistlichen von 1645 (Slg. Carstanjen, B. 290), das, höchst energisch im Ausdruck, in einer breiten knetenden Technik ausgeführt ist. Der ältere Herr, bei gelehrter Arbeit begriffen, blättert mit der Linken in dem auf seinem Studiertisch aufgestellten Buch und hält in der Rechten sein Augenglas, hinter dem Ohr steckt die Schreibfeder, aber der Kopf wendet sich in echt porträtmäßiger Dreiviertelansicht dem Beschauer zu. Das Werk, ein Berufsporträt, läßt den früher von uns betrachteten Gelehrtenbildnissen gegenüber eine starke Vereinfachung erkennen, namentlich auch in dem stillebenhaften Beiwerk. Eine Vorstudie dazu in der Dresdener Sammlung Friedrich August (HdG. 304) gibt mit wenigen kraftvoll andeutenden Federstrichen das Hauptmotiv wieder, das bei der Durcharbeitung in bezeichnender Weise abgeändert wurde; die heftige Bewegung bei dem Blättern des Buches erscheint gedämpft, der auf der Zeichnung mehr gesenkte und im Profil stehende Kopf ist mit einer Drehung nach vorn gehoben, um eine porträtmäßige Haltung zu gewinnen. Wenn auch die Gestalt in dem Gemälde mit einer in dieser Zeit nicht häufigen Ausdrucksenergie begabt ist, so kann man doch wieder beobachten, wie in dem Verlaufe zwischen Studie und Ausführung eine Formberuhigung vor sich ging. ... An Greisenbildnissen waren die vierziger Jahre im Vergleich mit dem vorhergehenden und dem folgenden Jahrzehnt nicht ergiebig. Sie traten wieder in den Vordergrund, als er über die Tendenzen des getragenen Stils hinausschritt und sich den letzten und tiefsten Ergründungen seelischer Problematik zuwandte, die er mit Vorliebe in ihnen niederlegte.

Wie eine glatte, in milder Klarheit spiegelnde Wasserfläche ruht diese Stilphase zwischen dem heftig sich überstürzenden Quellauf der Frühzeit und dem in einem groß erhabenen Wogen abklingenden Endlauf.

Vierzehntes Kapitel

Die Landschaft

Zu der landschaftlichen Natur scheint Rembrandt, dessen Jugendentwicklung keine rapide war, sondern sehr allmählich vor sich ging, erst nach und nach ein engeres Verhältnis gewonnen zu haben; die Beschäftigung mit ihr tritt als künstlerische Aufgabe verhältnismäßig spät in seinen Gesichtskreis und gelangt in der Mitte seines Lebens zu ihrem Höhepunkt. Selbständige Landschaftsdarstellungen setzen erst in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre ein; das früheste bisher nachweisbare Gemälde ist von 1636; die Radierungen beginnen um 1640. In den Anfängen und in der Spätzeit fehlt die Landschaft, das Interesse ist vornehmlich auf den Menschen gesammelt. Der Weg geht von der Eingezogenheit der Leydener Werkstatt über die Eroberung der freien Natur und ihre intensive Ausbeutung zu der Eingezogenheit der letzten Reife. Das Verhältnis zu der Landschaft ist für die ganze spätere Stilentwicklung von Einfluß gewesen. Bevor die Landschaft ein selbständiger Gegenstand wird, erscheint sie jedoch schon auf Figurenbildern als Schauplatz in größerer oder geringerer Ausführlichkeit.

Wie viele seiner holländischen Zeitgenossen wurde er von zwei Richtungen der Landschaftsmalerei berührt — einer romanistisch-idealistischen und einer national-realistischen, die teils nebeneinander hergehen, teils sich verschmelzen. Die erstere, schon seit der Mitte des 16. Jahrhunderts von Italien her in die Niederlande überführt, erhielt am Anfang des folgenden Jahrhunderts einen neuen Antrieb durch die Errungenschaften der in Rom ausgebildeten Landschaftskunst, die im Austausch zwischen der Carracci-Schule und den eingewanderten Nordländern, Brill und Elsheimer, aufgekommen war. Unter anderen hatte Lastman diese Darstellungsweise von seiner Italienfahrt heimgebracht, und Rembrandt hatte Gelegenheit, sich in seiner Studienzeit bei ihm, aber auch sonst an zahlreichen Beispielen mit ihren Eigenschaften vertraut zu machen. Müßig ist es daher, auf bestimmte Vorbilder, die ihm in dem einen oder anderen Falle vorgelegen haben mögen, zu fahnden. Er begegnete einer solchen Naturwiedergabe allerwegen, sowohl in Gemälden wie in Stichen sei es italienischer, sei es nordischer Herkunft, und wurde gleichsam in diese Richtung hineingeboren. Lastmans Szenerien

sind ganz nach den romanistischen Rezepten angelegt, vielfach mit phantastischen Bauwerken von antikischer oder modern-klassischer Prägung und mit Ruinen ausgestattet, jedoch in gewissen Einzelheiten, namentlich die Vegetation im Vordergrunde, mit einer nordisch-realistischen Ausführlichkeit durchgearbeitet. Die zweite, autochthone Richtung hat, ausgehend von selbständigen Naturbeobachtungen in der eigenen Umwelt, die Wege für die neue national-holländische Landschaftsmalerei gewiesen. Sie hatte ihr Zentrum in Haarlem — wo zugleich eine neue naturalistische Auffassung des Menschen durch Frans Hals begründet wurde; von hier verbreitete sich das was ihre Pioniere erarbeiteten: Willem Buytewech, Esajas van de Velde, Pieter Molyn, Cornelis Vroom; Jan van Goyen war während Rembrandts Jugendzeit in Leyden ansässig; in Amsterdam nahmen Arend Arendsz und Aart van der Neer dieselben Bestrebungen auf. Wenn wir auch in der Frühzeit Rembrandts keine unmittelbaren Anknüpfungspunkte mit dieser Tendenz wahrzunehmen vermögen, so kam sie ihm doch ebenso entgegen wie die erste; im Laufe seiner Entwicklung lenkte er mit eigenen persönlichen Naturstudien in sie ein, überflügelte in einem gewissen Sinne alles und wurde eine der Gipfelhöhen der realistischen Landschaftskunst Hollands.

Wenn er bei den Schauplätzen von Historien, wo uns zuerst seit dem Anfange der dreißiger Jahre seine Tätigkeit als Landschaftsbildner wahrnehmbar wird, der idealen romanistischen Naturauffassung den Vorzug gab, so tat er nur das allgemein Übliche und griff zu dem was er sich als Bildungselement der Zeit ohne weiteres aneignete. Aber indem er sich einer fertig vorliegenden, in sich gefestigten internationalen Tradition hingab, hat er doch nicht sklavisch nachgeahmt, sondern auch eigene persönliche Züge zugebracht. Häufig macht er Gebrauch von den Requisiten und Versatzstücken, die ihm Lastman und die Romanisten boten. Wir begegnen ähnlichen bergigen und felsigen Szenerien mit üppigem Wuchs, eingestreuten Architekturen von klassisch-barockem und ruinenhaftem Charakter; wo eine südliche Landschaft gekennzeichnet werden soll, kommt gelegentlich eine Palme vor, deren Form aus zweiter Hand übernommen ist. An Lastman erinnern die öfter im Vordergrund angebrachten großen Gewächse mit lappigen Bildungen. Im Gegensatz zu diesem, bei dem der landschaftliche Schauplatz wie ein unabhängig von dem figürlichen Vorgang rein für sich bestehender Zusatz erscheint, richtet sich sein Bemühen darauf, zwischen beiden eine Beziehung herzustellen. Wie er das einerseits durch die Wahl und Kombination der Formen, andererseits durch die Beleuchtungsart bewirkt, darin liegt sein Eigenstes. Auf dem Berliner »Raub der Proserpina« klingt das Düster-Schaurige der Begebenheit in der Landschaft wieder. Bei der Radierung der »Verkündigung an die Hirten« pflanzt sich der durch die himmlische Erscheinung geschaffene Aufruhr in die die Menschen

umgebende Natur fort. Das Helldunkel faßt das Ganze zusammen und wird zum Träger der Stimmung. Trotz des stark Konstruierten und Zusammengestückten bringt die im nächtlichen Dunkel liegende linke Seite mit der romantischen Bergszenerie, der über den Fluß führenden hohen Bogenbrücke, den im Wasser sich spiegelnden Lichtern etwas dem Künstler Eigentümliches zum Ausdruck. Und ist es nicht ein Hauch von Waldpoesie, der uns auf den Bildern »Diana und Aktaeon« (Abb. 56) und »Badende Diana« (London) berührt, mag auch der Anlage etwas Kulissenhaftes und dem Baumschlag etwas Künstliches anhaften — eine wenn auch leise Vorahnung jener Waldpoesie, die in der Radierung des heiligen Franz von 1658 eine so wunderbar vergeistigte Wiedergabe findet? Das kleine Figürchen der badenden Diana ist ganz in die den Hauptraum des Bildes füllende Natur hineinempfunden, aus dem Ineinanderverwobensein von beiden ein eigener Reiz geschöpft — mag man das nun Stimmung nennen wollen oder nicht. Jedenfalls sind Ansätze vorhanden, den landschaftlichen Schauplatz nicht nur als totes Formgebilde anzubringen, sondern Empfindungen in ihn zu projizieren und ihn so als Ausdruckssymbol zu verwenden. Bei der Anordnung der frühen Szenerien folgt er im allgemeinen einem landläufigen Schema. Gewöhnlich ist auf der einen Seite eine flache Kulisse ziemlich weit in den Vordergrund vorgeschoben, während auf der anderen sich ein Blick in die Ferne öffnet. Dieselbe Einteilung, die bei den Romanisten, einem Brill, Elsheimer, Lastman, üblich war. Das Prinzip der Diagonalität, das wir ihn der Figurengruppierung öfter zugrunde legen sahen, wurde auch für den landschaftlichen Aufbau herangezogen. Die Radierung der Verkündigung an die Hirten trägt eine derartige Kompositionsart besonders zu Schau, und es tritt klar heraus, wie die dem figürlichen Schauspiel dienende Vorderbühne der Bilddiagonale von links unten nach rechts oben folgt.

Bewegt er sich bei der Erfindung poetisch-romantischer Szenerien vielfach auf gebahnten Wegen und folgt einer bestimmten Kategorie von Vorbildern, so gehen daneben Motive, die auf selbständiger Naturbeobachtung beruhen, einher. Bei einem genrehaften, aus dem zeitgenössischen Leben gegriffenen Gegenstand wie dem »Rattengiftverkäufer« (Abb. 33) finden wir einen dörflichen Hintergrund, der offenbar einen Wirklichkeitseindruck reproduziert. Bezeichnend für die Art, wie er in einer Historie schematisch Konstruiertes und aus eigenem Erleben Geschöpftes, Romantisches und Realistisches unvermittelt nebeneinander bringt, ist die »Entführung der Europa« (Abb. 55), wo an die nach überkommenem Rezept durchgeführte frei erfundene Vordergrundlandschaft ein Stück holländischer Wirklichkeit angesetzt ist: ein Landungsplatz mit einem Krahn und Schiffen. Wie bei dem Figürlichen, so bildete die eigentliche Grundlage für seine Landschaftskunst, sobald sie selbständig in die Erscheinung

tritt, eine eindringliche und tiefgehende Naturkenntnis. Ebenso wie er sich ein Studienmaterial für Gestaltenbildung und Physiognomik in seinen Zeichnungen schuf, machte er es mit landschaftlichen Motiven. Zeugnis dafür legt die große Menge von Landschaftszeichnungen ab, die sich aus verschiedenen Perioden seines Lebens erhalten haben. Sind auch nur verschwindend wenige darunter mit einem Datum versehen, so lassen sie sich doch nach ihren stilistischen Eigenschaften auf einen Zeitraum von der Mitte der dreißiger bis in die fünfziger Jahre verteilen. In Leyden scheint er sich noch nicht intensiver mit Landschaftsstudien beschäftigt zu haben. Dafür würde auch sprechen, daß die in jener Zeit entstandenen Historien, die im Freien spielen, nur rudimentäre Ansätze eines landschaftlichen Schauplatzes enthalten. Erst nach seiner Ansiedlung in Amsterdam setzen für uns erkennbar die Bemühungen um die Eroberung und Beherrschung der landschaftlichen Natur ein.

Auf den Umkreis seiner Beobachtungen haben die jüngsten Forschungen von Lugt ein helles Licht geworfen [1]). Er hat aus dem vorhandenen Material der Zeichnungen, Radierungen und Gemälde Stellen in Amsterdam und Umgebung nachgewiesen, an denen Rembrandt Aufnahmen gemacht haben muß, und ist seinen weiteren Streifzügen in die Gegenden von Utrecht, Rhenen und Arnhem gefolgt. Wir bekommen eine Vorstellung davon, wie der Künstler an einer Anzahl von Standpunkten bestimmte Sichten abgezeichnet und wie er solche Studien in ausgeführten Werken verwertet hat. Die Landschaftszeichnungen, die alle möglichen Variationen von der flüchtig hingeworfenen Skizze zu bildmäßig abgerundeter Durchführung enthalten, bieten eine große Reichhaltigkeit an Motiven. Lugt macht uns mit den Punkten in der Stadt selbst bekannt, die Rembrandt wiedergegeben — es sind gerade nicht die häufig dargestellten und berühmtesten; er führt uns Wege, die er durch die Tore, auf den Wällen, an der Amstel aufwärts gezogen. Wir sehen, wie sein Auge bald sich an eine Nahsicht heftet, wie er bald einen weiten Fernblick zu Papier bringt. Öfter sind uns mehrere Zeichnungen, die ein und dasselbe Motiv von verschiedenen Seiten behandeln, erhalten. Es gewährt den größten Genuß zu verfolgen, wie die allereinfachsten Gegenstände, der schlichten Natur der holländischen Ebene entnommen, von einem unfehlbar sicheren Blick mit der feinsten Empfänglichkeit und Nuancierungsgabe für das Erschaute in graphische Gebilde gefaßt werden. Mit den knappsten Andeutungen eine starke illusionistische Anregung zu schaffen, darin ist er von früh auf Meister. Wo wir Zeichnungen als im Zusammenhange mit ausgeführten Werken stehend erkennen, finden wir niemals eine völlige Übereinstimmung, sondern die Studien dienen nur als Anhaltspunkte und haben im Laufe des Gestaltungsprozesses eine mannigfache Veränderung und Durcharbeitung erfahren. So gibt es denn auch zu keiner einzigen

Radierung eine genaue zeichnerische Vorlage. Es ist nun bemerkenswert, daß die selbständigen Landschaftszeichnungen fast ausschließlich aus der Wirklichkeit geschöpfte Motive, keine konstruierten und romantisierten Szenerien enthalten. Gegenständen der letzteren Art begegnen wir nur in skizzenhafter Kurzschrift auf Entwürfen für Historien, denen sie als Schauplatz dienen sollen. Ebenso wenig wie in Zeichnungen kommen in den selbständigen Landschaftsradierungen ideale und romantische Szenerien vor — es gibt nur eine ganz kleine Zahl von Ausnahmen. Dagegen überwiegen diese in den Gemälden, bei denen die rein realistischen Gegenstände in der Minderzahl sind. Man darf vielleicht auf die beiden Kategorien dasselbe, was uns auf einem anderen Darstellungsgebiet als Unterschied zwischen Porträt und Phantasiebildnis entgegentrat, übertragen. Daß man schon bei Lebzeiten des Künstlers die nach der Natur aufgenommenen Landschaften als eine besondere Gattung ansah, dürfen wir daraus entnehmen, daß in dem vermutlich von ihm selbst angefertigten Versteigerungsinventar seines Besitzes bei einzelnen Bildern der Vermerk steht: »naer't leven«, was für jeden kenntlich machte, worum es sich handelte. Sammler scheinen auch schon früh seine landschaftlichen Studien zu einer besonderen Gruppe zusammengefaßt und so aufbewahrt zu haben; denn in dem Nachlaßinventar des Malers Jan van de Cappelle wird eine Mappe mit 89 Landschaftszeichnungen Rembrandts neben Zeichnungen mit anderen Gegenständen von ihm aufgeführt (Urkunden S. 412).

Wenn es eines äußeren Anstoßes bedurfte, um ihn dem Gebiete der selbständigen Landschaft zuzuführen, so wirkte dabei vielleicht ein großes künstlerisches Erlebnis mit, das ihn offenbar stark bewegte: das Bekanntwerden mit Hercules Seghers, der wohl um die Mitte der dreißiger Jahre nach der Rückkehr in seine Vaterstadt Amsterdam in seinen Gesichtskreis trat. Jedenfalls trägt das früheste uns bekannte datierte Landschaftsgemälde vom Jahre 1636 Spuren, die auf eine Berührung mit jenem Meister schließen lassen. Was ihn zu der eigenbrödlerischen, von den Zeitgenossen kaum beachteten Entdeckernatur hinzog, war wohl die ganz originale Art, seinen Naturvisionen Gestalt zu verleihen, einerseits die fabelhafte Fähigkeit einer Konkretisierung von Wirklichkeitsbeobachtungen, andererseits ein dem seinigen verwandtes Vorgehen, solche Beobachtungen in frei aus der Phantasie geschöpfte Erfindungen einzuschmelzen, die Verbindung von Realistik und Romantik. Von Seghers erfuhr er Anregungen sowohl für die Darstellung des Gebirges wie der Ebene, und diese Anregungen erstreckten sich über eine lange Zeit und wurden immer wieder neu genährt, wie sich aus Spuren in seinen Werken schließen läßt. Seine Schätzung für ihn wird auch dadurch bekundet, daß er sechs Gemälde von ihm laut Aussage des Versteigerungsinventars in seinem Besitz hatte. Wir wissen ferner, daß

er für die 1643 datierte Radierung der »Landschaft mit den drei Bäumen« eine von Seghers begonnene Platte benutzte, die er vermutlich nach dessen Tode an sich brachte, daß er auf die ebenfalls von ihm erworbene Platte »Tobias mit dem Engel«, die jener nach Hendrick van Goudts Kopie von Elsheimers in London befindlichem Gemälde gleichen Gegenstandes entworfen hat, etwa Anfang der fünfziger Jahre nach Vertilgung des Figürlichen eine »Flucht nach Ägypten« setzte (b. 56). Zu Beginn der Fühlungnahme waren es seine gebirgigen Szenerien, die eine mitschwingende Erregung bei ihm auslösten. In ihnen fand er die dramatische Bewegtheit, der er selbst in seinen Historien damals zustrebte. Seghers erfüllte die alte, ihm von seinem Lehrer Gillis van Coninxloo überkommene und abgeleierte Felsenlandschaft mit einer neuen persönlichen Anschauung und einem eigenen Pathos. Wohl fand er auch Gefallen an phantastischen und bizarren Formen, aber mit seinem an Natureindrücken scharf geschulten Auge wußte er ihnen ein besonderes Maß von Wahrscheinlichkeit zu verleihen. Ein barocker Gestaltungstrieb wirkte als stilbildender Faktor. Durch das Aufgewühlte und Aufwühlende, durch das Problematische und Experimentatorische unterschied er sich von der ruhigen Gelassenheit und der in sich geschlossenen Vollendung Elsheimers und seines romanistischen Kreises und berührte sich seinem Wesen nach mehr mit seinem Vorgänger Roelant Savery, der sich der alpinen Natur in seinen bizarren Visionen bemächtigt hatte und der auch mit einer ganzen Anzahl von Werken, »Tiroler Landschaften«, in Rembrandts Sammlung vertreten war, — beide in ihrem landschaftlichen Empfinden durch eine gewisse Wahlverwandtschaft verbunden mit den altdeutschen Meistern der Donauschule: einem Altdorffer oder Wolf Huber. Man darf annehmen, daß Rembrandts Phantasie damals besonders empfänglich war für Maler von solcher Beschaffenheit, die sich in struppig verwachsenem Baumwerk, verschlungenem Wurzelgehölz, verwirbeltem Geäst ergingen, die Felsenmassen und Geröll übereinanderschichteten, moosiges Dickicht und hängende Flechten verspannen, das Vertrackte und Absonderliche in der Natur herausgriffen, — mehr empfänglich als für die abgeklärten Gebilde Elsheimerscher Prägung. Wir sehen, wie es ihn in seinen ersten Landschaftsgemälden hinzieht zu ausfahrenden und stürmischen Kurvaturen und Kontorsionen in der landschaftlichen Struktur, zum Zerrissenen, Zerklüfteten, Zernagten, Zerschroteten, Zermürbten. Und was sich darin kundgibt, das entspringt derselben Phantasierichtung, die sich in den verrunzelten Gesichtern der Greise, in zerschlissenen Gestalten von Bettlern und fahrendem Volk, in allerlei grotesken und burlesken menschlichen Bildungen äußerte, in der dekorativen Wirkung durch die verschlungenen und zerwühlten Formen des Ohrmuschelstils gleichfalls mitbestimmt. In bezug auf das Stoffliche berauscht sich sein romantischer Sinn an Gegenden, die fernab

liegen von allem Heimatlich-Gewohnten. Er bevorzugt ein stark bewegtes Terrain mit vielen Einschnitten; reißende Wasser jagen durch Bergtäler und bilden an einzelnen Stellen schäumende Fälle. Fremdartige Städte und Baulichkeiten, die nichts mit Holländischem zu tun haben, erheben sich auf Anhöhen, mit Gestein und Land fest verklammert und häufig aus der Umgebung schwer herauszukennen; Brücken und bogige Gänge, zum Teil nach dem Muster römischer Aquädukte und in



114. Landschaft mit der Taufe des Kämmerers. Privatbesitz.

verfallenem Zustand, Türme und Schlösser, öfter in ruinöser Zerbröckelung, finden sich in die Szenerien eingestreut. Welche Bedeutung den Architekturen, den Ruinen, gewissen Gebilden wie Zentralbauten, Türmen, Obelisken, für eine dekorative Gesamtwirkung zukommt, haben wir bereits im zehnten Kapitel erörtert. Reine Konstruktionen sind diese Art von Landschaften, bei denen Selbsterschautes mit Elementen, die aus verschiedenen Bildungsquellen zuflossen, willkürlich verbunden wird und Disparates durch ein bestimmtes Organisierungsprinzip seinen künstlerischen Charakter empfängt.

Alle die gekennzeichneten Eigenschaften begegnen uns bei der 1636 datierten Landschaft mit der Taufe des Kämmerers (London, Agnew), die uns das erste deutliche Zeugnis für die Auseinandersetzung

mit Seghers bietet. Der figürliche Gegenstand ist als Staffage behandelt und tritt hinter dem landschaftlichen ganz zurück. Eine Gebirgsszenerie mit zerklüfteten Bergen und einem nach vorn zu über Klippen wild abstürzenden Fluß; links im Hintergrunde phantastische Baulichkeiten: neben einem Zentralbau ein Obelisk in die Höhe schießend. An Seghers erinnert sowohl die Behandlung im ganzen als Einzelheiten, wie die Bergformation, die vom Winde schief gebogenen und zum Teil ihres Gezweiges beraubten Tannen, der knorrig verschnörkelte große Eichbaum. In dem nahezu monochrom gehaltenen Stück wird durch ein scharf auffallendes Licht eine Stelle in der Mitte herausgeholt, im übrigen das Ganze durch Kontraste von Hell und Dunkel gegliedert. Im Mittelgrunde schiebt sich zwischen den im Lichte stehenden Fluß und die hell schimmernde Ferne die dunkle Kulisse mit den Gebäuden; der Himmel von dem Wolkendüster vorn nach hinten zu sich immer mehr aufklärend. Zarte grünlichbläuliche Töne an der belichteten Bergpartie kontrastieren mit dem schweren Braun der Schatten. Die künstlich zusammengebaute Anlage noch nicht gut durchorganisiert und wenig einheitlich wirkend. Unter Beibehaltung der gleichen Form- und Stimmungsmittel zeigt sich ein bedeutender Fortschritt in der Lösung der Aufgabe bei der Landschaft mit dem barmherzigen Samariter von 1638 (Krakau, B. 229), wo der biblische Gegenstand noch mehr zur Staffage herabgedrückt ist. Eine stärkere Vereinheitlichung der Anlage macht den beabsichtigten Eindruck zwingender und überzeugender. Der große knorrige, sich hin und her windende Baum beherrscht als Hauptakzent den Vordergrund. Wie bei seinen Historien strebt er, dem Naturschauspiel eine dramatische Spannung und möglichst starke Bewegtheit zu verleihen. Alles Pflanzliche ist von einer individuellen, fast störrischen Eigenart und wie von einem nach Ausdruck ringenden Leben erfüllt. Auch hier wieder ganz heterogene Dinge in dem Phantasieprodukt miteinander verkoppelt. Holländische Windmühlen stehen im felsenumsäumten Gebirgstal, wo sie ihrer Bestimmung gar nicht zu dienen vermögen — wie auch Seghers auf seinen alpinen Prospekten Windmühlen an unmöglichen Stellen in Talmulden anbrachte. Die Dramatik, auf die es in dieser und ähnlichen Landschaften abgesehen ist, wird wie in den Formgebilden so in der farbigen Anlage zur Ausprägung gebracht, wobei man sich unter Farbigkeit nur Kontraste und Nuancierungen innerhalb einer wesentlich monochromatischen Behandlung vorzustellen hat. Meist wird eine Wetterlage gewählt, bei der es zu einem kampfartig heftigen Ringen zwischen Licht und Finsternis kommt. Dichtes und düsteres Gewölk gewährt dem Licht nur an gewissen Stellen Durchlaß, wo es sich dann mit gieriger Hast auf die Erde stürzt und mit einem grellen Schein aufprallt. Auf dem Krakauer Gemälde liegt die Talpartie des Mittelgrundes strahlend ausgebreitet innerhalb der verfinsterten Umgebung. Ähnlich

glänzt auf der verwandten »Landschaft mit dem Obelisken« (Boston, Mrs. Gardner, B. 230) ein Lichtfleck aus der Mitte der bergigen Szenerie heraus. In der Braunschweiger Landschaft (B. 231) gibt es zwei Lichtzentren: das eine auf der Anhöhe mit der Stadt und den verwitterten Ruinen, das andere in der Tiefe des sich an ihrem Fuße dehnenden, von dem Flusse durchrauschten Tales; der Wasserfall in die Lichtzone als sprühend glänzende Masse einbezogen. Bewegtheit wird auch durch



115. **Landschaft. Braunschweig.**

die Art des Farbenauftrags zur Anschauung gebracht. Innerhalb der monochromatischen Tonleiter gibt es einen großen Reichtum an Abstufungen, und der Pinsel teilt mit einer furiösen Technik farbige Spritzer aus. Wo biblische Figuren die Staffage bilden, ist es hier nicht auf einen Stimmungseinklang zwischen dem Vorgang und der umgebenden Natur abgesehen — wie häufig da, wo das biblische Motiv Hauptsache und die Landschaft nur als Schauplatz Geltung hat, und wie meist in Werken der Spätzeit. Im allgemeinen wird die Staffage mit realistisch gemeinten Figuren bestritten — Jägern, Reisenden, verschiedenen Arten von Wagen, Anglern, Ruderern, Landleuten, Hirten und Herden.

Auch die im wesentlichen aus naturalistischen Elementen gebildeten Landschaftsgemälde, jener anderen Klasse gegenüber in der Minderzahl, erhalten durch die Beleuchtungsart ein phantastisch-romantisches Gepräge. In der Landschaft im Rijksmuseum (B. 232) ist nichts,

das nicht auf eigene Beobachtung zurückgehen könnte; beherrscht wird aber das Ganze von dem Helldunkeleffekt. »Auf eine Baumgruppe in der Mitte fällt ein grelles Sonnenlicht. Die Strahlen gleiten nach links weiter auf der Brücke hin, die über den Kanal führt, und dann an einer Mauer, die den hinter dem Hause vorbeiziehenden Weg begrenzt, entlang. Davor am Rande im Dunkel ein Wirtshaus, neben dem ein Wagen hält. Dämmerung liegt über dem Kanal im Vordergrunde, auf dem ein Nachen mit drei Schiffern fährt, in Dämmerung gehüllt ist die ganze rechte Seite, die Wiesen, auf denen vereinzelt Menschen und Kühe sichtbar werden, die Baumgruppen, der ferne Kirchturm« [2]). Der Himmel, viel größer als das Stück Land, an dem dunkle Wolken mit durchleuchteter Atmosphäre abwechseln, bildet einen wesentlichen Bestandteil des Schauspiels. Bietet sich hier dem Auge nur ein verhältnismäßig kleines Blickfeld auf der Erde, indem es bald an festen Gegenständen seine Grenze findet, so wird in anderen Fällen eine weite Sicht in die Tiefe gegeben. Das geschieht namentlich in den gegen 1640 einsetzenden Gemälden. Auf der Landschaft im Wallace-Museum (B. 233) schweift der Blick über ein ausgedehntes mit Kornfeldern bestandenes Stück Ebene, über einen breiten Fluß dahinter bis zu den im Dunst verschwimmenden leise zitternden Umrissen einer kaum noch sichtbaren Stadt, während sich von rechts als gegenständliches Hauptmotiv das aus dem Wasser aufsteigende Kastell vorschiebt, das von der Ebene gleichsam umfangen wird. Nur eine kräftige Lokalfarbe, das Rot an Mantel und Kappe des Jägers am rechten Rand, sticht aus dem Monochrom hervor. Wirkt dieses Bild durch das Vielerlei der Gegenstände unruhig und gehört nicht zu den glücklichsten Schöpfungen des Künstlers, so steht an Qualität höher die kürzlich aus Oldenburg in die Berliner Galerie gelangte Landschaft mit der Brücke (B. 234), die auf der linken Seite auch dem Auge ein weites Gesichtsfeld über eine Flußebene bietet. Ebenso ist das Licht im Mittelgrunde gesammelt, wo es die Baumgruppe auf dem Hügel schrill aufleuchten macht. Bezeichnend für die formale Anlage dieser Art von Landschaften ist die Vorliebe für Kurven, Biegungen und Buchtungen. Wie um das Kastell auf dem Wallace-Gemälde, so kreist hier um den Hügel mit den Bäumen das Wasser. Durch verschiedene divergierende Richtungsachsen wird — ähnlich wie bei Innenarchitekturen — die Tiefe gewonnen.

Das Ebenen-Erlebnis, das er in den Gemälden des Wallace-Museums, der Berliner Galerie und besonders auch bei Lord Northbrook (B. 235) mit noch unzureichenden Mitteln in Form gebracht hat, findet nun hauptsächlich seine Durcharbeitung und weitere Ausgestaltung in den Radierungen, die zu derselben Zeit einsetzen, in der die letztgenannten (mit Recht um 1640 datierten) Bilder entstanden. Nachdem er in Zeichnungen, die den dreißiger Jahren angehören, in verschiedener Technik



mit Kreide, Silberstift, Feder ausgeführt, schon eine Fülle von Naturmotiven gesammelt hat, wird es die Aufgabe der Radierung, solchen Studien eine abgeschlossene graphische Form zu geben. Eines der Hauptprobleme ist: die Illusion der Raumweite mit entsprechenden Mitteln zur Anschauung zu bringen. Von der Nahsicht geht er immer mehr zur Fernsicht über. Und indem er sich über die Wirkungsformen von Fernbildern Rechenschaft gibt, kommt er dazu, sie in einer impressionistischen Technik zu gestalten, die er zu immer vollkommeneren Leistungen weiterbildet. Diese schrittweise vor sich gehende Entwicklung läßt sich an den Radierungen deutlich wahrnehmen.

Auf den beiden 1641 datierten Blättern: die Mühle (b. 233) — nach Lugt eine Partie am Bollwerk de Passeerder, die auch auf einer



116. Die Hütte mit dem Heuschober. b. 225.

Bremer Zeichnung (HdG. 194) vorkommt — und die Hütte mit dem großen Baum (b. 226) nimmt den größten Teil des Vordergrundes der zu einer Masse zusammengeschlossene Komplex der Baulichkeiten und ihrer Umgebung ein, während der Blick rechts in diagonaler Richtung der Ferne mit leisen Abstufungen zugeführt wird. Die Nahsicht des Vordergrundes ist das Hauptmotiv und sie wird mit einer jede Form zeichnerisch umschreibenden Handhabung zur Darstellung gebracht. Höchst aufschlußreich für den Entwicklungsgang ist der Vergleich von drei in verschiedenen Zeitpunkten entstandenen Radierungen, wo in der Mitte ein Ensemble von Gebäuden und Baumwerk steht und zu beiden Seiten sich die Ebene weitet. Auf der Hütte mit dem Heuschober von 1641 (b. 225) steht dieses Ensemble noch ziemlich im Vordergrunde, von einem Weg umkreist, der rechts und links das Auge in die Tiefe mitnimmt. Im Hintergrunde rechterhand gewahrt man, über die Bäume sich erhebend, das Haus Kostverloren mit seinem Turm, einen der stattlichsten Wohnsitze an der Amstel, von dem Lugt mehrere naturgetreue

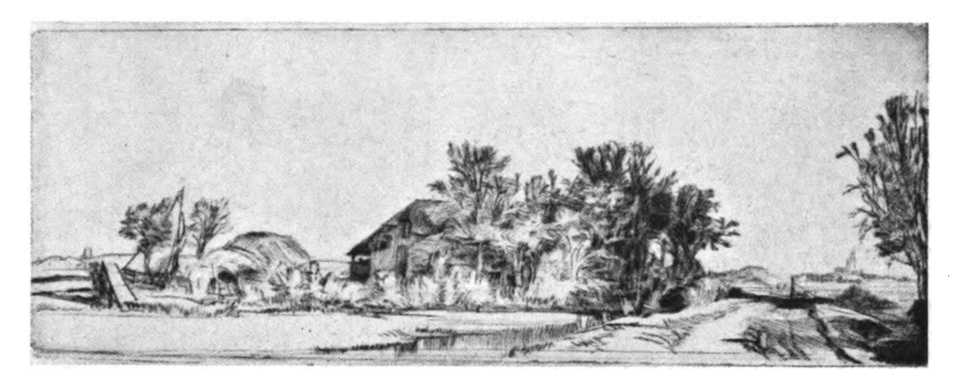
Aufnahmen unter Rembrandts Zeichnungen entdeckt hat. Auf der Radierung ist der Gebäudekomplex aber nur als einzelnes Sondermotiv verwandt und nicht mit seiner wirklichen Umgebung verbunden, denn der Stadtumriß, den man ganz in der Ferne gewahrt, ist frei erfunden. Was wir hier bemerken, darf als bezeichnend gelten für das bei der Konzeption von Radierungen angewandte Verfahren: Beobachtetes und in Zeichnungen Niedergelegtes zu verwerten und umzudeuten, Naturaufnahmen teilweise aus verschiedenen Gegenden und von verschiedenen Punkten zu einem Bildganzen zusammenzufassen, wobei das so zustande kommende Ensemble sich durch eine ungeminderte Überzeugungskraft auszeichnet. Das Blatt der Heuschober und die Schafherde von



117. **Heuschober und Schafherde. b. 224, I.**

1650 (b. 224), in dem Lugt die gleiche Gegend bei Houtewaal wie auf dem »Milchmann« (b. 213) nachwies, zeigt eine umzäunte Ansiedlung mehr in den Mittelgrund gerückt. Die Szene, die vorn mit einem von dem Bildrande durchschnittenen Wasserlauf beginnt und mit leicht ansteigendem Terrain zu dem Gehöft führt, nötigt das Auge, ein erkleckliches Stück Raum zu durchmessen. Die weite Distanz wird auch zum Bewußtsein gebracht durch den links vorbeiführenden Weg mit der Schafherde und ihrem Hirten, die in andeutend summarischer Weise als Ferneindruck sichtbar gemacht ist. Die Hauptrichtungen, die durch den Zaun und den nach hinten führenden Weg bezeichnet werden, sind nach dem Prinzip der Kreuzung von Raumdiagonalen festgelegt. Noch weit mehr im Sinn eines unbestimmt aufgelösten Ferneindrucks ist das Anwesen in der Mitte der Radierung der Kanal (b. 221) gegeben. Mit dem denkbar sparsamsten Aufwand von zeichnerischem Schriftwerk wird das höchste Maß von Illusionskraft erreicht. Daß auf dieses Ziel hin die Mittel ausgebildet und erweitert werden, läßt sich an den drei Blättern, die als

Beispiele für die Entwicklungstendenz überhaupt angezogen werden, deutlich verfolgen. Am Beginn eine gewisse Kompaktheit und geschlossene Form gegenständlich umschreibender Detailzeichnung; ganz im Vordergrunde noch das von früh an verwandte, nahsichtig aufgenommene lappige Krautwerk, das ebenso wie andere Dinge eine rückschiebende Funktion hat. Bei dem zweiten Blatt eine mehr auf den Totaleindruck eingestellte Technik; rückschiebende Faktoren auf das äußerste beschränkt und ohne kubische Dinglichkeit; der dunkel gehaltene Flußlauf mit den Schilfbüscheln am Ufer dient gleichsam als Abstoßfläche für den Blick zur Bemessung der Strecke von hier zu dem Gehöft, die durch andeutende graphische Mittel in ihrer ganzen Weite zur Anschauung gebracht wird. Bei dem »Kanal« ist mit Verwandlung jeder Daseinsform in eine entsprechende Wirkungsform unter den angenommenen Be-



118. Der Kanal. b. 221.

dingungen von Licht und Luft der letzte Grad impressionistischer Verbildlichung erreicht. Nichts Festes mehr, alles schwebt, vibriert, glimmert, hauchhaft, von heller Sonnigkeit getroffen. Schattendunkel, das hauptsächlich rechts von dem Hause auf Bäumen und Erde in unbestimmtem Schummer lagert, ist vermittels von Grat in scharfen Kontrast zu den im Lichte stehenden Partien gesetzt, denen durch Aussparungen eine außerordentliche Leuchtkraft verliehen wird. Eine im prallen Sonnenschein liegende Wiesenfläche berührt links vorn unmittelbar den Bildrand; leuchtende Flächen auf winzigstem Raum erzeugen im Hintergrunde die Vorstellung von ungeheurer Weite. Das ist die nach Ablauf der vierziger Jahre erreichte Stufe, die der in Auffassung und Technik verwandte, 1651 datierte »Waldessaum« (b.222) in gleicher Weise repräsentiert.

Man kann nun verfolgen, wie Rembrandt sich auch darum bemüht, ein Stück Ebene in seinem Zusammenhang als einheitlichen Totaleindruck zu erfassen. Daß er dabei ähnlich wie bei den frühen Gebirgsszenerien

zum Teil Anregungen von Seghers nachging, läßt sich am besten angesichts eines kleinen Gemäldes Landschaft mit einem Flußtal (HdG.-Smith 940, Slg. Marcus Kappel) wahrnehmen, das eine besondere Verwandtschaft mit Seghers' Radierung »die Flußniederung« (Springer Nr. 36) zeigt. In beiden Fällen schlängelt sich ein breiter Flußlauf nach dem Hintergrunde zu; durch ihn und durch die in verschiedenen Rich-



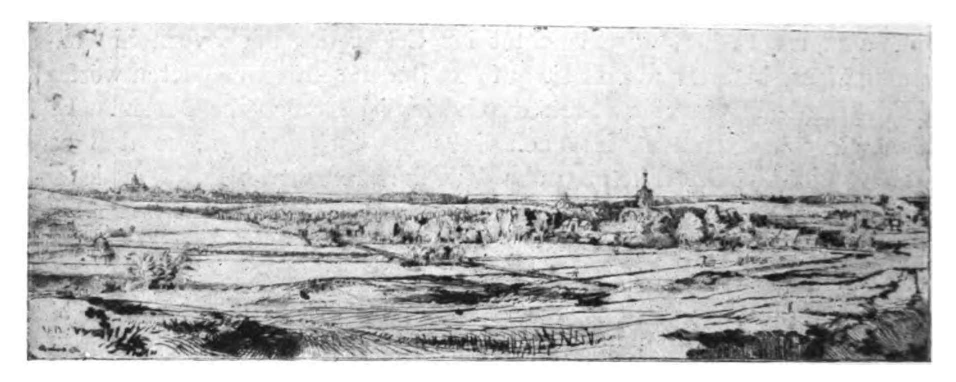
119. **Landschaft mit einem Flußtal. Privatbesitz.**

tungen eingesetzten und durch verschiedene Dinge akzentuierten Schrägen, welche die der Bildfläche parallelen Horizontalen, die im wesentlichen die Breitendehnung der Ebene zur Anschauung bringen, unterbrechen, wird die Auffassung der Tiefenrichtung unterstützt. Während das Blatt von Seghers nichts als flaches Land bietet, hat Rembrandt als Vordergrundkulisse einen von einem großen Baum bekrönten Hügel hingesetzt, dessen Profil die Ebene zum Teil überschneidet. Dieses Motiv erinnert an die berühmte Radierung Landschaft mit den drei Bäumen von 1643 (b. 212), von der wir wissen, daß er dazu eine von Seghers begonnene Platte benutzte, und in ähnlicher Weise wie auf dem Gemälde hat er links von dem Hügel mit den Bäumen dem Blick ein weites Stück Ebene

eröffnet. In bezug auf Wahl des Gegenstandes, Größe des Formates, Licht und Stimmung nimmt das Blatt eine Ausnahmestellung unter den Radierungen ein. Das Motiv ist im großen und ganzen realistisch — Lugt denkt an eine Partie am Diemerdijk —, erscheint abei durch Formenwahl und Beleuchtung in einer besonderen Weise poetisch verklärt. Die drei gleich hohen und sich ähnelnden Bäume auf der aus der weiten Ebene sich erhebenden Wallhöhe, nach denen das Blatt seinen Namen trägt, deren Kronen, sich verschlingend und deckend, eine zusammenhängende Masse bilden, gewinnen wie uralte Wahrzeichen der Gegend einen eigenen Bedeutungswert und scheinen von etwas Geheimnisvoll-Schicksalhaftem umwittert. Scharfes Sonnenlicht trifft sie aus der Tiefe von rechts her, durchleuchtet ihr Geäst, das nach vorn hin eine dunkle Masse bildet, und läßt sie auf den Boden schwere Schatten werfen, die das Erdreich in eine kaum durchdringliche Schwärze betten. Ein böenartiger Wettersturm ist nach links hin fortgetrieben, so daß am Rande gerade noch die letzten aus dem finsteren Gewölk schräg niederfahrenden Regenstreifen sichtbar werden. Man hat vielleicht mit Recht vermutet, daß Rembrandt das Motiv hier anbrachte, um die Spuren der Seghersschen Vorzeichnung an dieser Stelle durch die dunklen Strichlagen zu verdecken; sonst ist das Gewöhnliche bei den Radierungen ein durchgehender klarer Himmel. Nach dem Abzuge des Wetters ist Ruhe und Friede in die Natur zurückgekehrt. Vorn angelt ein Fischer, während sein Weib am Ufer neben ihm sitzt. Auf der anderen Seite sieht man über dem Kontur des Dammes hinter den Bäumen einen vollbesetzten Reisewagen und einen im Grase zeichnenden Maler gegen den lichtstarken Himmel sich abheben. An der Böschung des Walles hat in dichtem Gesträuch ein Liebespaar, kaum sichtbar, Unterschlupf gesucht [3]). Im Gegensatz zu anderen Landschaftsradierungen ist die Romantisierung eines Naturerlebnisses ein die Erfindung bestimmendes Moment. Auch in der Art der Farbigkeit nimmt das Blatt eine besondere Stelle ein. Durch die auf Tonschönheit weich abgestimmte Oberfläche von sonorer Klangfarbe ebenso wie durch die Struktur des Formbaues darf das Stück als ein typisches Beispiel des getragenen Stils unter den Landschaftsradierungen gelten. Um das flutende Dunkel des saftigen Schwarz zu erzeugen, ist — ebenso wie bei dem Hundertguldenblatt und dem Jan Six — von dem Grabstichel umfänglich Gebrauch gemacht.

Zeigt die linke Seite des Blattes das Bestreben, nach dem Vorgehen von Seghers einen Ebeneneindruck in seiner Tiefenerstreckung, auf einen kleinen Raumteil zusammengedrängt, möglichst suggestiv zu veranschaulichen, so ist das Motiv hier doch nur beiläufig angewandt. Rembrandt hat bisher noch nicht das erreicht, was Seghers sich erarbeitet hatte: eine Flächenlandschaft von dem Bildrand an in einheitlicher ununterbrochener Führung in die Tiefe zu treiben. Auf der »Landschaft mit

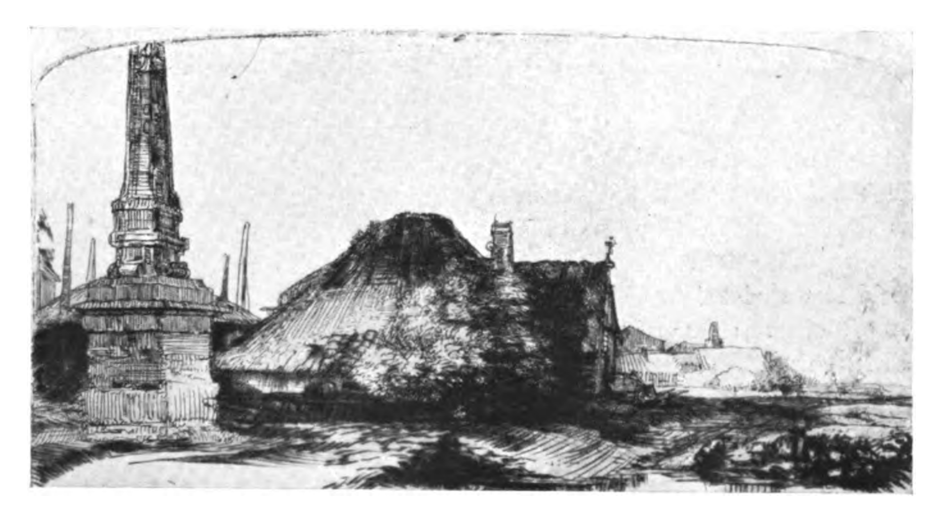
den drei Bäumen« setzt die eigentliche Ebene, vom Lichte beschienen, erst ein über dem beträchtlich umfangreicheren, im tiefen Schattendunkel liegenden Vordergrundstück, das mit der das Wasser begrenzenden Bodenerhebung ansteigt und als kräftiger Rückschieber dient. Die Vergegenwärtigung der allseitig und gleichmäßig gedehnten Ebene als Hauptmotiv ist zu vollkommener Lösung gebracht bei dem sogenannten Landgut des Goldwägers von 1651 (b. 234). Die von ihm jetzt geübte stenographische Ausdrucksweise setzt ihn instand, mit dem geringsten Aufwand von Mitteln ein Höchstmaß von Illusion zu erzielen. Wurde anfangs die Raumweite dem Auge durch eine Summe von Grenzsetzungen auf-



120. Das Landgut des Goldwägers. b. 234.

faßbar gemacht, so werden solche Grenzen schließlich auf das äußerste beschränkt. Durch Kontraste und Übergänge zwischen dem tiefen Schwarz des Grates, den hauchhaften Ritzern der kalten Nadel, den leuchtenden Papieraussparungen, mit einem für die feinsten Tondifferenzen reizbaren Auge, bringt er es dahin, unter immer weiterer Ausschaltung des Substantiellen der Einzelobjekte die Quintessenz des gewollten Totaleindrucks eines ganz einfachen und an sich unscheinbaren Stückes Land zu vergegenwärtigen und zugleich einen höchst reizvollen dekorativen Organismus zu errichten. Was Seghers anbahnte, hat er nach allen Richtungen überboten. Indem jener sich mühte, das was er mit Nadel und Stichel der Platte nicht abfordern konnte, auf anderen Wegen zu erreichen, indem er mit mehrfarbigen Abdrücken experimentierte, um polychrome Wirkungen zu erzeugen, tat er der Sache Gewalt an, zerquälte und erschöpfte sich in unfruchtbarer Problematik, ohne das Erstrebte der vorschwebenden Idee gemäß herauszubringen. Rembrandt beschränkt sich auf das radiertechnisch Erreichbare, sucht dem aber in konsequenter Weiterbildung die denkbar größten und vielseitigsten Wirkungen abzugewinnen und entdeckt dabei ganz neue, noch niemals erprobte Möglichkeiten. Seine Farbigkeit erwächst aus den Bedingungen

der Schwarzweißkunst. Hat er schon von 1640 an die kalte Nadel zur Unterstützung der Ätzung herangezogen, so gelangt sie von dem Ende des Jahrzehntes an zu fast ausschließlicher Herrschaft. Indem er ihre Handhabung unaufhörlich gefördert und erweitert, die daraus sich ergebenden Möglichkeiten nach allen Seiten durchgeprobt hat, endigt die Laufbahn mit jenen zugleich impressionistischen und reichfarbigen Ergebnissen, die niemals überboten wurden. So entstehen in sich vollkommene Leistungen wie die Landschaft mit dem viereckigen Turm (1650, b. 218), die Landschaft mit dem Obelisk (b. 227), die Landschaft mit den drei Hütten (b 217). In den beiden ersteren



121. Die Landschaft mit dem Obelisk. b. 227, I.

hat Lugt bestimmte Partien aus der weiteren Umgebung von Amsterdam nachweisen können. Auf der Landschaft mit dem Turm Motive aus der Gegend des Amstelufers bei Haus Kostverloren, die Rembrandt in verschiedenen Zeichnungen aufgenommen hat. Der Obelisk auf der nach ihm bezeichneten Radierung hat hier nichts mit dem antiken Monument zu tun, sondern kennzeichnet einen Meilenstein bei dem Orte Halfweg zwischen Amsterdam und Haarlem mit den ihn umgebenden Häusern. Wie der Eindruck wirklicher Sonnigkeit erzeugt wird, hat nicht seinesgleichen. Das farbige Bild beruht auf einem in starken Kontrasten sich bewegenden Helldunkel. Wurde dieses anfangs mit einem Gerinsel graphischer Kleinarbeit zur Erscheinung gebracht, so kommt es hier durch eine Gegeneinandersetzung von Massen und Flecken in verschiedenen Tonqualitäten unter ausgiebiger Verwendung von Grat zustande. Man darf vielleicht sagen, daß auf malerische Wirkungen der Laviszeichnung mit radiertechnischen Mitteln abgezielt wird. Auch als dekorative Gebilde erhalten die Blätter durch die Art der Fleckenbildung und der Gratverteilung

ein ganz anderes Aussehen als die am Anfang stehenden. Bei der subtilen Errechnung der ausschlaggebenden Valeurs vermag aber nur ein früher und guter Plattenzustand von der künstlerischen Absicht eine volle Vorstellung zu geben.

Dasselbe was man an den Radierungen verfolgen kann, läßt sich innerhalb der sehr viel größeren Masse der Zeichnungen wahrnehmen, wo wir den Künstler angesichts der verschiedenartigsten Motive in unmittelbarem Verkehr mit der Natur beobachten können. Parallel zu der



122. Bauernhütte. Chatsworth.

Entwicklung der Radierkunst zeigt sich auch bei ihnen ein immer weiteres Fortschreiten zu einer impressionistisch-malerischen und stenographischen Darstellungsweise im Zusammenhange mit einer zunehmenden Bevorzugung der Fernsicht vor der Nahsicht, ein immer schärferes Erfassen des Wesentlichen mit wenigen sicheren Akzenten, aber hierin geht zu Anfang die der Hand am wenigsten Widerstand bietende Zeichnung der Radierung voraus. Die Arbeit mit schwarzer Kreide beschränkt sich — ebenso wie bei figürlichen Entwürfen — vornehmlich auf die dreißiger Jahre. Es gibt aus dieser Zeit etliche Kreidezeichnungen, die hinsichtlich der impressionistischen Umsetzung einer Naturerscheinung Wirkungen von Radierungen aus der Mitte der vierziger Jahre vorwegnehmen[4]. Eine technische Ausnahme bilden wenige Blätter der Frühzeit, wo er sich des Silberstiftes auf Pergament bedient und den Extrakt seiner Naturschau mit den kritzeligen Liniengerinseln des spröden Materials, die den

Erscheinungen als Fernbildern noch nicht ganz gerecht werden, zu umschreiben gesucht hat (das schönste Beispiel in Berlin, HdG. 169). Neben der Kreide wird schon früh auch für die Landschaft die Feder verwendet, die weiterhin das ausschließliche Darstellungsmittel wird. Mit ihr verbindet sich im Laufe der vierziger Jahre die Lavierung in immer größerem Ausmaß zur Erzielung atmosphärischer Stimmungen. Feder und Pinsel gehen völlig ineinander über und sind so miteinander eingespielt, daß die Grenzen des einen und des anderen Verfahrens häufig gar nicht zum Bewußtsein kommen. Die drei von uns abgebildeten



123. Landschaft mit Bauernhaus und Hütte. Berlin.

Federzeichnungen sind unter dem Gesichtspunkt ausgewählt, die angedeutete Entwicklung an Beispielen aus verschiedenen Zeiträumen vor Augen zu führen. Das Bauernhaus in Chatsworth (HdG. 859), wohl um die Mitte der dreißiger Jahre entstanden, gibt eine Nahsicht mit einem noch unter konventionellem Zwange stehenden Baumschlag, auf einer Seite in diagonaler Richtung ein Blick in das Weite — den Stileigenschaften entsprechend, die Radierungen aus dem Jahre 1641 (b. 226, 233) kennzeichnen. Bei der in die erste Hälfte der vierziger Jahre zu setzenden Szenerie mit einem Bauernhaus und einer Hütte (Berlin, HdG. 185) bietet er eine allseitige größere Fernsicht; die helle Bodenfläche des Vordergrundes bis zu den Gegenständlichkeiten der Hütten und Bäume in ihrer Terrainbeschaffenheit und ihrer Ausdehnung mit den sparsamsten Andeutungen ungemein suggestiv veranschaulicht; die Objekte selbst in ihrem durch die momentane Erscheinung bedingten Individualcharakter erfaßt und

zugleich das Ganze in einen Stimmungszusammenhang gebracht. Schließlich die etwa um 1650 fallende Landschaft mit zwei Hütten zwischen Bäumen (Berlin, HdG. 171) in dem breit ausfahrenden rapiden Stil der Spätzeit, ganz auf den luminaristischen Effekt eines von Sonne getroffenen, in Licht und Luft zerfließenden Stückes Natur angelegt. Aber diese wuchtige impressionistische Schnellschrift ist nicht die einzige Ausdrucksweise der Landschaftszeichnungen des Spätstils. Daneben gehen ganz zart ausgeführte duftige Übersichten über weite Strecken —



124. Landschaft mit zwei Hütten zwischen Bäumen. Berlin.

öfter hinter einer Wasserfläche Stücke Land in weiter Ferne, wo die Gegenstände nur in einem hauchhaften Schweben angedeutet sind, — von einer Stimmungsintensität, die an ostasiatische Tuschzeichnungen erinnert (Beispiele HdG. 839, 840, 844, 1208).

Zu den Landschaftsdarstellungen dürfen auch die Zeichnungen rechnen, bei denen ein einzelnes Bauwerk oder ein größerer architektonischer Zusammenhang das Hauptmotiv bildet. Für sie alle gilt, was wir schon an einer früheren Stelle gelegentlich der Aufnahmen von Amsterdamer Stadtszenerien ausführten: daß sie denselben Grundsätzen wie seine landschaftlichen Entwürfe überhaupt unterstehen. Man hat aus Blättern mit architektonischen Ansichten aus England, die im Abstand von etwa zwanzig Jahren entstanden sind, auf eine zweimalige Reise Rembrandts dorthin schließen zu können geglaubt. Von zwei 1640 datierten Federzeichnungen gibt die eine in der Sammlung Hofstede de Groot die Kathedrale von St. Albans, die andere in der Albertina

das Schloß Windsor wieder, während eine Ansicht von London, überragt von der alten Paulskirche, im Berliner Kabinett (HdG. 170) ihrem Stil nach in die ersten sechziger Jahre zu setzen ist [5]). Jedenfalls zeugen die architektonischen Aufnahmen, unter denen Schlösser, Tore, Kirchen, Festungswerke, Ruinen vorkommen, wieder für das vielseitige Interesse und den weiten Blick des Künstlers.

Während sich die große Entwicklung der Naturdarstellung in der Graphik im Laufe der vierziger Jahre vollzieht, gibt es selbständige Landschaftsgemälde aus diesem Zeitraum in geringer Anzahl. Nur eins bietet einen rein naturalistischen Vorwurf: die kleine Winterlandschaft von 1646 in Kassel (B. 341), die von den impressionistischen Errungenschaften mit der Farbe vollen Gebrauch macht. Höchst überzeugend ist die Eisfläche, unmittelbar am unteren Bildrand einsetzend, in ihrer gleichmäßigen Ausdehnung zur Anschauung gebracht. Der Anordnung der Szene, die das gefrorene Wasser an den Seiten und hinten in feste Grenzen einspannt, liegt eine Diagonalenkreuzung zugrunde. In die eine Richtung weist die über das Eis schreitende Frau, der ihr folgende Hund und der in der linken Ecke auf dem Schlitten sitzende Mann; die kreuzende Bewegung wird markiert durch die lange Eisfurche rechts und den auf seinem Tragkorbe sitzenden Händler mit der Stange; der Hintergrund mit dem Gehöft und der Brücke liegt ziemlich parallel zur Bildfläche. Unvergleichlich ist das Winterliche der Stimmung erfaßt und mit der Farbe gemeistert. »Nebeneinander steht das warm gelbliche Weiß des Eises, das vom Licht getroffen wird, das kalte Blau des Himmels mit dem weißlichen Gewölk links oben; ein paar Flecke Rot an dem Ärmel der Frau, dem sitzenden Mann und der Mütze des Stehenden. Das Ganze mit fettem Auftrag gleichsam aus der Farbe herausgeknetet und jeder Gegenstand mit skizzenhafter Breite nur so weit geführt, als es die Anregungsfähigkeit für einen optischen Eindruck erfordert. Wie folgt der Pinsel zügig den Streifen des Eises! Wie weich steht der kahle Baum als schwankendes Fernbild in der winterlichen Luft!« So viele vortreffliche Winterlandschaften die holländische Kunst hervorgebracht hat, diese gehört zu den vortrefflichsten und ganz selbständig erdachten — obwohl sie in Rembrandts Werk als eine Ausnahme erscheint [6]).

Überwiegend ist in den Malereien der vierziger Jahre die Landschaft von phantastisch-romantischem Charakter, wobei wir auch die Schauplätze von Historien mit in Betracht ziehen. Wie sie bei diesen den Bedürfnissen des getragenen Stils angepaßt wird, haben wir an den Bildern: »Susanna und die beiden Alten« (Abb. 66), »Vision Daniels«, »Christus und Magdalena« (Abb. 105) schon beobachtet. Ausgeschaltet bleibt alles Heftige und Abrupte, Verkrümmte und Verschnörkelte, wogend sich Türmende und jäh sich Überstürzende, wie man es auf Gemälden der dreißiger Jahre

findet. Barocker Formüberschwall kommt nicht mehr zu Wort. Eine allgemeine Formberuhigung tritt ein.

Wir erwähnten auch schon, wie Rembrandt in den vierziger Jahren einmal eine Landschaft zu einem Nachtstück gestaltet hat, die zwar einen biblischen Vorgang, die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, enthält, aber in so winzigen, staffageartigen Figuren, daß das Landschaftliche als die Hauptsache erscheint. Auf dem kleinen Bild in Dublin (1647, B. 342) rastet die heilige Familie in bergiger Waldeinsamkeit an einem Wasser; Hirten mit ihren Herden sind hinzugekommen um den Flüchtlingen zu dienen, der eine schürt das neben ihnen angezündete Feuer; alles dieses spiegelt sich vorn in einem Teiche. Weit in der Ferne sieht man einen Hirten mit einer Laterne seinen Rindern voranschreiten. Auf der Höhe im Hintergrund eine Schloßruine, durch deren Fensteröffnungen das Licht des Mondes blinkt, der sich hinter dem Gewölk verbirgt. Man kann sich kaum etwas Romantischeres vorstellen als diese von germanischem Märchengeist umsponnene Szene, wo aus einem Alleinheitsgefühl heraus Natur und Mensch aufs engste verwoben sind. Unwillkürlich wird man an Elsheimers Münchener »Flucht nach Ägypten« erinnert, die gleichfalls ein von Hirten versorgtes Feuer enthält und vielleicht sogar eine unmittelbare Anregung gegeben haben mag. Aber zugleich drängt sich bei aller Verwandtschaft des romantischen Motivs mit Nacht, Mondschein und künstlichem Licht die große Verschiedenheit in der künstlerischen Behandlung auf. Wie viel reicher und bewegter sind die malerischen Mittel, über die Rembrandt gebietet! Aber immerhin bringt ihn der getragene Stil, in dem er sich um diese Zeit ergeht, Elsheimer näher als in irgendeiner früheren Periode. Auf der Kasseler Landschaft mit Ruinen auf dem Berge (B. 343, um 1650; Abb. 125) ruft nicht nur die Bergpartie mit der aus einer Stadt hochaufragenden Kirchenruine Erinnerungen an Elsheimersche Motive wach, sondern auch die beruhigte Formgebung kommt seiner Naturwiedergabe entgegen. Das ergibt sich namentlich bei einem Vergleich der Kasseler mit der gegenständlich verwandten frühen Braunschweiger Landschaft (Abb. 115). Gegenüber dem Aufgeregten und Stürmischen, das diese zur Schau trägt, wirkt jene durch formale Anlage und Lichtführung gehaltener und flächenhafter. An Stelle des schweren zerrissenen Gewölkes ist ein klarer leuchtender Himmel getreten, nur an einer Stelle von einer dunklen Wolke überschattet. Während der Vordergrund Ton in Ton gemalt ist mit einem Gemisch aus Gelblich, Bräunlich und Rötlich, aus dem nur das kräftige Rot an dem Mantel des Reiters und der Jacke des Anglers sich abhebt, löst sich nach der Ferne alles in strahlender Weichheit. Sehnsuchtsvoll fühlt sich das Auge dem Lichte nach in die Tiefe gezogen. Eine schwermütige elegische Stimmung waltet über der Natur.

Sehen wir auf der Kasseler Landschaft mit Ruinen frühere Elemente



für einen neuen Formbau und Stimmungsausdruck verwandt, so ist die in ein ähnliches träumerisches Fluidum eingesponnene Landschaft mit der Mühle (Philadelphia, Slg. Widener, B. 345, um 1650) ein in seiner Art alleinstehendes Werk, insofern es einen kleinen Naturausschnitt in einem ungewöhnlich großen Format zur Darstellung bringt 7). Dasselbe monumentalisierende Streben, das wir bei den Architekturen gegen Ende

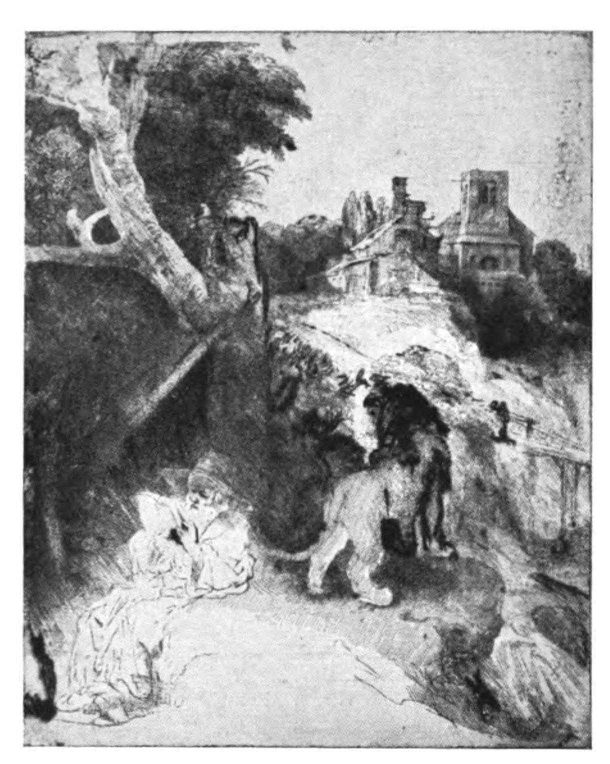


125. Landschaft mit Ruinen auf dem Berge. Kassel.

der vierziger Jahre beobachteten, finden wir auf die Landschaft übertragen. Als zentrales Motiv die auf einer runden Bastion über einem Wasserlaufe sich erhebende Mühle, deren Flügel den Schein der untergehenden Sonne zurückstrahlen; zu einer einheitlichen Masse zusammengefaßt das der Biegung der Bastion und des breiten Flusses folgende jenseitige Ufer mit seinen Baumreihen, die sich in dem ruhigen Wasser spiegeln. Alles auf große vereinfachte Formen gebracht, ruhig und möglichst flächenhaft gehalten — ein Auftakt des Stils der fünfziger Jahre.

Das Einmünden der Naturdarstellung in den Spätstil und ihre Anpassung an seine Voraussetzungen kann man sich an einigen Radierungen mit Figuren in einem landschaftlichen Schauplatz verdeutlichen. Dabei läßt sich beobachten, wie auch hier eine Anregung durch italieni-

sche Vorbilder bei der letzten Vereinfachung und Monumentalisierung mitgewirkt hat. Es zeigte sich uns schon an den Radierungen der »Auferweckung des Lazarus« (Abb. 97) und der »Grabtragung Christi«, wie seit dem Beginne der vierziger Jahre Figur und Landschaft mehr in eine Einheit gefaßt werden, wie das Figürliche in den unter seinen atmosphärischen Bedingungen gesehenen Freiraum einbezogen erscheint. Den Gang der Entwicklung bis in die fünfziger Jahre wollen wir uns an den drei dasselbe Thema behandelnden Blättern mit dem heiligen Hieronymus veranschaulichen. Bei der kleinen wenig belangreichen Radierung von 1634 (b. 100) sind Heiliger und Löwe breit hingepflanzt, fast den ganzen Raum einnehmend, die landschaftliche Beigabe ohne Zusammenhang damit und aus den damals üblichen Requisiten schematisch konstruiert. Welch ein anderes Bild 1648 (b. 103)! Der Heilige, mit einem Kneifer auf der Nase an einer roh gezimmerten Tischplatte schreibend, weit in die Tiefe gerückt und als Fernbild gefaßt, ganz der umgebenden Natur untergeordnet. Der Vordergrund beherrscht von dem alten verdorrenden Weidenstamm, der nur noch wenige grüne Zweige ausstreckt [8]); auf einem Aststumpf ein Vögelchen putzig sitzend, als belebendes Moment für die Einsiedlerpoesie. Man wird daran erinnert, wie sich Rembrandt mit Dürer in der Erfindungsart manchmal berührt, bei Anwendung gänzlich verschiedener Mittel für die Ausführung. In den Anfang der fünfziger Jahre führt »der lesende Hieronymus« (b. 104); der Heilige im Vordergrunde auf einer Erderhebung sitzend und vom vollen Sonnenlichte bestrahlt; sein Körper und das anschließende Stück Hügel in eine glänzende reflektierende Masse zusammengefaßt, zu der das tiefe Dickicht dahinter, das nur einzelne Strahlenbündel durch-



126. Der lesende Hieronymus. b. 104.

schießen läßt, in einem scharfen Kontraste steht[9]). Im Hintergrund eine Anhöhe mit Gebäuden, in der man schon längst italienische Anregungen — von seiten eines Tizian oder Campagnola — erkannt hat. Die fest und streng gefügten Baulichkeiten mit ihren breiten Flächen und rechten Winkeln bringen ein tektonisch-geometrisches Element in die Anlage und unterstützen die parallel zur Bildebene verlaufende Schichtung, in der die gegen die Tiefe gerichtete markige Kurvatur des Löwen eine Verzahnung zwischen vorn und hinten herstellt. Ist das Blatt einerseits als Lichtvision von großem Zauber, so zeigt es andererseits das Streben nach monumentaler Gestaltung der Landschaft ausgeprägt.

Daß italienische Vorbilder der Rembrandtschen Landschaftsdarstellung seit dem Anfang der fünfziger Jahre teilweise eine bestimmende Richtung weisen, dafür sprechen genügend Zeugnisse in allen Techniken, Malerei, Radierung, Zeichnung. Namentlich kommt dafür die Tizianische Naturformung in Betracht, die ja auch der Neubildung der italienischen Landschaftskunst durch Annibale Carracci und seinen Kreis starke Anregungen gegeben hatte. Schon in dem um 1650 entstandenen Gemälde »Tobias erschrickt vor dem Fisch« in Glasgow (B. 344) und namentlich in der damit zusammenhängenden Zeichnung der Albertina (HdG. 1406) tritt das italianisierende Element deutlich hervor. Die Berge, die jetzt vorkommen, sind ein ganz anderes Geschlecht als die zerklüfteten und zerrissenen Felsgebirge der dreißiger Jahre mit dem Auf und Ab zuckender Konturen der ihnen einverleibten Städte und Baulichkeiten. Mit sanften Schwellungen lagern sie breithin, parallel zur Bildfläche ausgerichtet; das von Menschenhand Gebaute stellt sich, stark kubisch angelegt, auf ihre Grundformen ein, wie wir es bei dem lesenden heiligen Hieronymus sahen. Auch die diesem ziemlich gleichzeitige Radierung der »Landschaft mit dem Jäger« (b. 211) enthält einen gebirgigen Hintergrund mit eingebetteten Architekturen, der offenbar von einem italienischen Muster abhängig ist[10]). Legt man die Beziehungen zu Italien richtig aus, so kann man nicht umhin, auch bei der Entstehung des Gemäldes »die Mühle« mit seiner großen Form und seinem monumentalen Ausdruck das Hineinspielen solcher Studien anzunehmen.

Daß Rembrandt von diesen Vorbildern Gebrauch machte, beruhte nicht auf gelegentlicher Anwandlung oder Zufall. Es geht parallel mit einer Wendung seiner Phantasie, infolge deren er in der italienischen Landschaftskunst etwas das seinem augenblicklichen Gestaltungstrieb entgegenkam, herausfand. Nachdem er seine Beobachtungen und Entdeckungen in der Natur in den äußersten impressionistischen Verbildlichungen niedergelegt hatte, steckte er zurück und schlug einen anderen Weg ein, dessen Anfänge wir bei den zuvor betrachteten Werken verfolgt

haben. Seine Fortsetzung können wir nach dem Aufhören selbständiger Landschaftsdarstellungen an einigen radierten Historien mit landschaftlichem Schauplatz wahrnehmen. Die Szenerie hat immer einen ähnlichen Charakter und dient nur als Begleitmotiv für den Vorgang. Bergiges Land mit festen steinernen Baulichkeiten und burgartigen Anlagen wird bevorzugt. An kahlen Formen tritt das Geometrische stark in die Erscheinung. Es geht nicht um naturalistische Wahrscheinlichkeit. Die abkürzende Darstellung zielt nicht auf eine impressionistische Wirkungsform sondern auf eine kubische Wesensform. Alles Intime, Anheimelnde, Freundliche bleibt völlig ausgeschaltet. Durch ödes Gebirgsland mit steilen Abhängen und einer steinernen Brücke im Hintergrund wandern die Eltern Christi mit dem Sohne an der Hand auf der Rückkehr aus Ägypten (1654, b. 60). Jeder Zurückführung auf Naturgegebenes entzieht sich der Schauplatz von Christus und die Samariterin (1658, b. 70; Abb. 143). Ein auf steinernen Substruktionen sich erhebender Gebäudekomplex mit einem rundtempelartigen Monument, der sich links bis in den Vordergrund erstreckt und den beiden Figuren als Fond dient, rechts ein Ausblick über freies Bergland zu der sich an den Gebäudekomplex anschließenden Stadt auf der Höhe. Worte vermögen das was gemeint ist, nicht mehr zu umschreiben, denn es sind überhaupt keine greifbaren Realitäten gemeint. Der Künstler schaltet mit Abstraktionen, die in mehr oder weniger losen Beziehungen zu Wirklichkeitsobjekten stehen und nur als dekorative Ausdruckssymbole für die in ihm lebende Bildvision Sinn gewinnen. Bestimmt wird die Bildvision von dem Zug zum Monumentalen, der ihn auch der Renaissanceauffassung nahegebracht hat. Wie italienische Anregungen weiterwirken, lassen zwei denselben Gegenstand behandelnde Gemälde deutlich erkennen: das von 1655 in der früheren Sammlung Marcus Kappel, bei dem die Christusgestalt gleichfalls unter italienischem Einfluß steht, und das in der Petersburger Eremitage von 1658 (B. 592). In jener Radierung hat er sich am weitesten von hergebrachten und üblichen Sehgewohnheiten entfernt.

Über die hier zutage tretende Naturentsagung, über die Erstarrung und Versteinerung von Formen gab es für ihn nicht mehr ein Hinaus — nur Verzicht.

Fünfzehntes Kapitel

Künstlerische Wandlung und letzter Stil

Wir fassen die über die fünfziger und sechziger Jahre sich erstreckende Phase unter dem Begriffe des letzten Stils zusammen. Elemente, die dem gegen Ende der vierziger Jahre seinen Höhepunkt erreichenden getragenen Stil seine wesentliche Struktur gaben, werden zurückgestellt, veränderte Richtlinien ausgesteckt. Da diese während der letzten beiden Jahrzehnte in der Hauptsache die gleichen bleiben, so trägt die Stilperiode bis auf geringfügigere Unterschiede und Nuancen einen einheitlichen Charakter. Es tritt auch bei verschiedenen Fällen zutage, wie wenig Sicherheit für die chronologische Ansetzung in dem Zeitraum besteht. Während die bisher 1650 gelesene Datierung auf dem Gemälde »Tobias und seine Frau« in der Sammlung Cook in Richmond niemals angezweifelt und das Werk dementsprechend stilistisch eingeordnet wurde, ist bei einer kürzlichen Reinigung die Zahl 1659 unzweideutig zum Vorschein gekommen, was zur größten Vorsicht in chronologischen Fragen ermahnt. Die besten Kenner sind öfter uneins, ob ein Stück in die fünfziger oder die sechziger Jahre anzusetzen ist, so daß sie manchmal um ein Jahrzehnt auseinandergehen. »David vor Saul« im Haag wird von Hofstede de Groot und Valentiner um 1665 datiert, während der Besitzer des Bildes, Bredius, sich für die Mitte der fünfziger Jahre ausspricht. Ähnliche Meinungsverschiedenheiten bestehen für die Darmstädter »Geißelung Christi«, die Radierung der »Darbringung im Tempel in Hochformat« und anderes — ganz zu geschweigen von Zeichnungen. Unerheblich werden solche chronologischen Bestimmungen und Kontroversen, wenn man auf das künstlerische Wollen sieht und dieses als ein einheitliches erkennt. Daß dabei in den sechziger Jahren gewisse Ermüdungserscheinungen, die mit dem fortschreitenden Alter zusammenhängen mögen, sich stellenweise bemerkbar machen, braucht nicht verkannt zu werden.

Wenn wir unsere Betrachtung des letzten Stils um 1650 anheben lassen, so ist das natürlich nur als ein annäherndes Datum zu verstehen. Kein plötzlicher Umschwung tritt ein und es gibt keinen Bruch in der Kontinuität der Entwicklung. Eigenschaften, die vorher mehr oder weniger schon vorhanden waren, erhalten neue Bedeutungs-

akzente, Umwertungen mit bestimmten Wirkungsabsichten werden vorgenommen. Zu Anfang der Stilperiode stand Rembrandt in der Mitte der vierzig und somit in der Vollkraft der Männlichkeit. Wie aber seine Selbstbildnisse Spuren frühen Alterns tragen, so geht aus anderen Werken dasselbe hervor, nicht etwa durch ein Nachlassen von Kräften, wohl aber durch Stimmungsmomente. In diesem Sinne darf man für den letzten Stil auch die Bezeichnung Spätstil anwenden. Wie die einzelnen Lebens- und Altersstadien Besonderheiten aufweisen, die sich aus den Wachstumsverhältnissen und der jeweiligen damit zusammenhängenden geistig-seelischen Verfassung ergeben, wie Vorzüge und Nachteile, Günstiges und Ungünstiges sich in einem gewissen Verhältnis auf sie verteilen, so machen sich solche Symptome auch in Kunstäußerungen auf verschiedenen Lebensstufen desselben Individuums bemerkbar. Was in der Jugend an Schätzung überwiegt, wird öfter in späteren Jahren eingeschränkt oder unterdrückt. Aber alle Wandlungen gehen doch aus dem Grunde eines einheitlichen Geistes hervor. Er ist das Urphänomen, auf das jede Deutung eingestellt sein muß. In dem irdischen Ablauf des eingekörperten individuellen Geistes gelangen die in ihm liegenden Keime zur Entwicklung und Fortbildung. Nichts von dem einmal Vorhandenen und Erworbenen verliert sich, aber je nach der Stellung des Menschen im und zum Leben, je nach den für die Außen- und Innenwelt gewonnenen Erfahrungen und Erkenntnissen verschieben sich für ihn Bedeutungswerte. Nur wenn man den individuellen Geist als »Gestalt« erschaut, wird man seine Hervorbringungen angemessen zu beurteilen und zu würdigen vermögen. Die in der Zeit sich vollziehende Evolution der Persönlichkeit läßt ihre verschiedenen Seiten, Bruchstücke und Komponenten einer höheren Einheit, zur Anschauung kommen. Das Chronologische ist nur insofern von Belang, als es die Symptome, die in ihrer Gesamtheit das Individuelle bestimmen, auseinandergelegt auffaßbar und der analytischen Erklärung zugänglich macht. Bildkünstlerische Reife wird bedingt durch die im Hinblick auf bestimmte Ziele erlangten Seherfahrungen und entsprechend durchgebildete technische Mittel und durch innerweltliche Erlebnisse. Nach beiden Seiten tritt Rembrandt mit dem Beginn der fünfziger Jahre in das Stadium seiner letzten Vollendung. Die Durchseelung seiner Gebilde gelangt zu einer vorher nicht erreichten Vertiefung. In dieser Beziehung läßt sich seine Entwicklung der Shakespeares an die Seite stellen, die beide den Weg von einem barock-pathetischen Überschwang zu einer psychologischen Verfeinerung und Verinnerlichung durchmessen. Auch darin sind sie verwandt, daß die von ihnen manifestierte Weltanschauung auf Grund von Lebenserfahrungen eine herbere und pessimistischere Färbung annimmt. Das tritt bei Rembrandt nicht erst im Gefolge seines finanziellen Zusammenbruches in die Erscheinung, sondern läßt sich seit der Wende

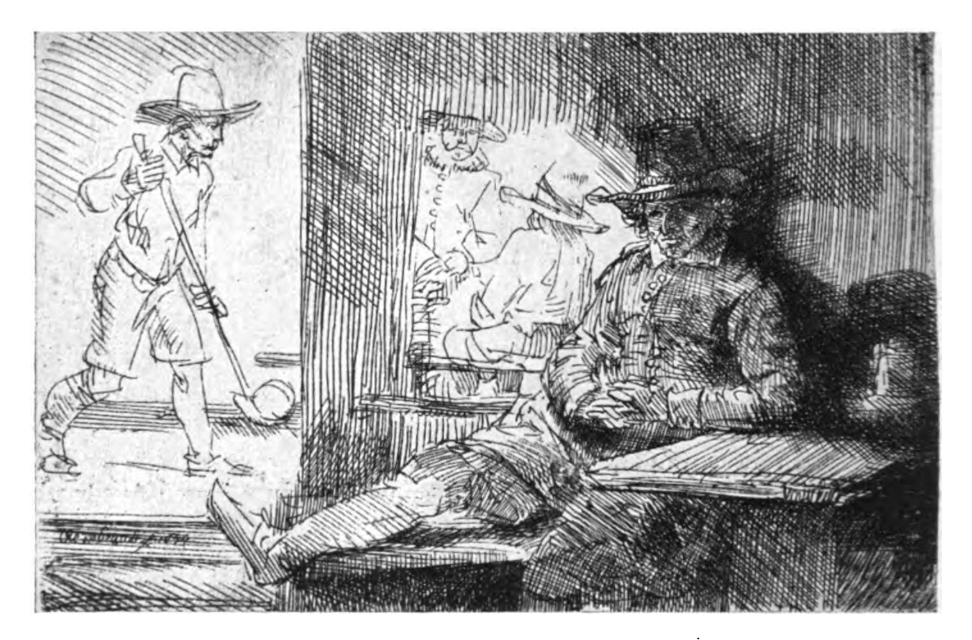
der vierziger und fünfziger Jahre verfolgen, und es ist zwecklos, für eine derartige in den Tiefen der Seele sich vollziehende und aus ihren Strukturverhältnissen sich ergebende Evolution immer nur nach äußeren Anlässen zu suchen. Sehen wir heute in Werken der fünfziger und sechziger Jahre Gipfelpunkte des Rembrandtschen Schaffens, so ist doch eine solche Wertung erst jüngeren Datums. Wie ihm seine Zeitgenossen nicht dahin zu folgen vermochten, so hat es lange gedauert, bis jene Werke sich seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts die Stellung errangen, die sie heute unbestritten einnehmen — was auch in dem Wechsel der für sie gezahlten Preise Ausdruck gefunden hat. Aber das braucht nicht dahin zu führen, Vorhergehendes über die Achsel anzusehen und abschätzig zu behandeln oder sich überhaupt nicht darum zu kümmern, wie das heute wohl zuweilen geschieht. Indem man die Höhepunkte und wesentlichen Kundgebungen der früheren Perioden unter den für sie geltenden künstlerischen und menschlichen Bedingungen in die Zusammenschau einbezieht, wird man sich das Gesamtphänomen erschließen.

In dem Stadium letzter Reife gebietet Rembrandt auf Grund der von ihm lange und in reichen Erfahrungen erarbeiteten Erkenntnisse über alle Mittel, deren er bedarf, um seine Visionen in der ihm wünschbar erscheinenden Gestalt zu verwirklichen. Diese Reife bedeutet, daß ein Vorwurf mit den adäquatesten Mitteln in Form gebracht ist, so daß wir als Ergebnis den dekorativen Organismus als den reinsten Ausdruck des Gewollten empfinden und genießen. Vor seinen bedeutendsten Spätwerken hat man das Gefühl, daß eine Aufgabe sowohl geistig wie technisch eine dem Fall entsprechende vollkommene Lösung gefunden hat. Dabei gibt er manches auf, worin er es früher zu einer großen Fertigkeit gebracht hat, zugunsten der Konzentrierung aller Mittel auf eine bestimmte Wirkung, die in ihrer Einzigartigkeit etwas Unübertreffbares hat. Die Form nimmt etwas Herbes an und damit schwindet das Weiche und Milde, mit dem gewisse Werke des getragenen Stils begabt sind. Aber die monumentalisierende und die impressionistische Tendenz, die sich in den vierziger Jahren vorbereiten, gehen in den Spätstil über und bilden seine Komponenten.

Für die impressionistische Gestaltung war die Naturbeobachtung im Freien und die daran anknüpfende Landschaftsdarstellung von größter Bedeutung gewesen. Er hatte gelernt, von den Dingen Distanz zu nehmen, sie in Distanz zu sehen und als Fernbilder entsprechend den jeweiligen Bedingungen wiederzugeben. Den Rembrandt der vierziger Jahre dürfen wir uns häufig und gern in die Natur hinausziehend vorstellen. Die impressionistische Gestaltungsweise hat auch auf andere Gebiete einen Einfluß ausgeübt: auf den Innenraum und die Figur. Interieurs von einer Ausführlichkeit oder materialistischen Tektonik, wie sie in der



Radierung der vierziger Jahre bei dem Jan Six, der Synagoge, der Medea, in der Malerei bei den heiligen Familien in Downton Castle oder in Kassel begegnen, kommen in den fünfziger nicht mehr vor. Man kann an den Radierungen der »heiligen Familie mit der Katze« (1654, b. 63) und der »Anbetung der Hirten im Stall bei Kerzenlicht« (b. 45) sehen, wie die Darstellung des Gegenständlichen summarischer, ein von Atmosphäre und Licht abhängiger Totaleindruck als das Wesentliche herausgestellt wird, wobei auflösende Faktoren die Erscheinung von Menschen und



127. Die Kolfspieler. b. 125.

Dingen bestimmen. Zugleich wird der tiefenräumliche Eindruck zugunsten eines flächenhaften abgeschwächt, eine der Bildfläche parallel verlaufende Schichtung durchgeführt. Man beobachte z. B. bei der heiligen Familie, wie die Maria mit dem Kinde so angelegt ist, um sie in eine Flächenschicht einzuspannen.

Wo Gegenstände aus dem täglichen Leben zur Darstellung kommen, geschieht das ausschließlich mit Rücksicht auf das darin gesehene künstlerische Problem, ohne jede genrehaft-stoffliche Beimischung. Daß die Aufgabe darin liegt, Figur und Umgebung als eine Einheit impressionistisch zusammenfassen, zeigt sich ebenso bei dem Blatt der badenden Männer (1651, b. 195) wie bei den Kolfspielern (1654, b. 125), wo jede Einzelheit nur aus dem Totaleindruck und den angenommenen Beleuchtungsverhältnissen zu verstehen ist. Den Vorwurf der an einem mit Bäumen bewachsenen Ufer Badenden, die, in momentanen Stellungen

aufgegriffen und in verschiedenen Raumschichten verteilt, andeutend skizzenhaft hingesetzt sind, hätte ein moderner Freilichtmaler nicht anders veranschaulichen können. Bei den Kolfspielern ist die Bildfläche der Breite nach geteilt durch eine Art Bretterverschlag, der den größten Teil des Vordergrundes einnimmt und in der Rückwand ein Fenster mit Ausblick ins Freie enthält. In dem Verschlag ein Mann, der das rechte Bein auf die Bank, auf der er sitzt, gelegt hat, in lässiger Haltung, den einen Arm auf den neben ihm stehenden Tisch gelehnt, vor sich hinbrütend. Während seine breit gelagerte Gestalt von dem durch das Fenster und die Öffnung links von dem Verschlage zuströmenden Licht gestreift wird, stehen die im Hintergrunde durch das Fenster und jene Öffnung sichtbaren kleinen Figuren der Kolfspieler in vollem Freilicht, das durch seinen grellen Schein ihre Formen zersetzt. Den Augenreiz dieser Kontraste und ihrer Übergänge zur Anschauung zu bringen ist die malerische Aufgabe. Man beachte, wie die Beobachtung sich verfeinert hat, welch ein Reichtum von Nuancen über die Gestalt des vorn sitzenden Mannes spielt, wie jedes Stück gemäß den angenommenen Lichtbedingungen in seiner farbigen Erscheinung charakterisiert ist; die dem Beschauer zunächst liegende ruhige männliche Gestalt in ihrer Gesamtheit kompakter wirkend als die wie flüchtige Fernbilder in ihren Bewegungsmomenten mit wenigen Strichen umrissenen Spieler; an dem Schauplatz alles Dingliche, nur soweit es zum Verständnis unbedingt notwendig, in großen Zügen angelegt. Es sind dieselben künstlerischen Mittel, die bei der fortschreitenden Entwicklung der Landschaftsradierung erprobt wurden, und man darf vielleicht sagen, daß das Blatt wie eine Landschaft konzipiert ist.

In der Formgebung des Figürlichen macht sich eine Wandlung bemerkbar, die man vielleicht mit einem Schlagwort als Geometrisierung bezeichnen darf. Die stark in der Fläche gehaltene menschliche Gestalt wirkt wie aus einzelnen geometrischen Stücken zusammengesetzt, aber nicht im Sinne einer Zerlegung und Zerhackung, sondern aus einem Totaleindruck begriffen, bei dem alle Teile auf das Notwendige, Grundgesetzliche ihrer Bildungsform zurückgeführt erscheinen. Die Anschauungsweise hat sich einerseits aus der vereinfachenden impressionistischen Fernsicht ergeben, andererseits dient sie den monumentalisierenden Bestrebungen. Als Beispiel wählen wir die Zeichnung einer männlichen Kostümfigur (HdG. 800; Abb. 128). Die für Haltung, Bewegung, Strukturzusammenhang wichtigen Gelenkverbindungen, Teilungen, Artikulationen sind mit größter Sicherheit in einem abkürzenden Verfahren gekennzeichnet. In geometrischen und blockartigen Figurationen markiert sich für das Auge das Wesentliche der Gesamterscheinung. Diese Art der Abstraktion geht in die ausgeführten Werke der Malerei und Radierung über. Damit kommt auch etwas Herberes in die Form-



bildung, das sich namentlich den weichen Modulationen des getragenen Stils gegenüber bemerkbar macht. Wie deutlich tritt das z. B. bei einem Vergleiche der beiden inhaltlich so verwandten Darstellungen der heiligen Familie entgegen, des Kasseler Gemäldes von 1646 und der Radierung von 1654. Hat für die Maria mit dem Kinde auf dem ersteren Hofstede de Groot auf eine Beziehung zu Raffaels Madonna della Sedia hingewiesen, deren Anlage Rembrandt schon früher einmal bei dem Entwurf einer Zeichnung in Dresden (HdG. 210) frei benutzte, so hat er sich auf der Radierung ziemlich eng an Mantegnas Kupferstich (Bartsch 8) angeschlossen, dessen herbe Formenstrenge seiner späteren Auffassung entgegenkam.



128. Kostümfigur. HdG. 800.

Wie sich der Spätstil zu der Gestaltung des nackten Körpers verhält, läßt sich an einer beträchtlichen Anzahl von Aktdarstellungen verfolgen. Es sind wieder hauptsächlich weibliche Akte, für die Hendrickje in den meisten Fällen als Modell gedient haben wird; hervorgegangen aus einem rein künstlerischen Interesse an formalen und farbigen Aufgaben, zu denen der nackte Körper in verschiedenen Haltungen und Bewegungen und unter verschiedenen Beleuchtungsverhältnissen Anlaß bietet. Einen Frauenleib in einer novellistisch ausgestalteten Historie zum Mittelpunkt eines romantisch-schwelgerischen Ensembles zu machen, wie er es in den dreißiger und vierziger Jahren liebte, kommt nicht mehr in Betracht. Öfter zeigt er einfach den Akt ohne eine untergeschobene Fabel, aber auch wenn er ihm eine biblische und mythologische Einkleidung gibt, ist diese neben dem eigentlichen Aktproblem belanglos. Für die Art seiner Studien zeugt eine erhebliche Anzahl zeichnerischer Entwürfe, von denen die ausgeführten Werke begleitet werden.

Das Hauptstück unter den Malereien ist die lebensgroße Bathseba des Louvre von 1654 (B.354). Mit dem elf Jahre früher entstandenen Bilde desselben Gegenstandes (Abb. 66) stimmt das stoffliche Motiv insofern überein, daß eine alte am Boden hockende Dienerin in ähnlicher Kostümierung der dem Bade entstiegenen, inmitten ihrer Gewänder sitzenden Bathseba die Füße reinigt — aber im übrigen welch ein Unterschied. Von der Alten ist nur ein Stück des Oberkörpers sichtbar, der Schauplatz aufs

äußerste beschränkt, durch die Bank, auf der die junge Frau sitzt, und durch die sie umgebenden Kostümstücke angedeutet. Die Haltung der Bathseba wird dadurch bestimmt, daß sie eben den Brief des königlichen Liebhabers empfangen hat, der in der leicht auf dem Knie des übergeschlagenen Beines aufliegenden Rechten ruht. Sie neigt das Haupt, wie mechanisch auf die Arbeit der Alten niederblickend, aber



129. Bathseba. Louvre.

mit ihren Gedanken bei dem Inhalt des Briefes weilend, tief in Sinnen versunken, das Antlitz von einem leisen, halb wehmütigen Lächeln umspielt. Ein ungeheurer Fortschritt in der Durchbildung des weiblichen Körpers, wenn man auf die frühere Bathseba zurückblickt, aber auch gegenüber der Berliner Susanna. Man hat den Eindruck eines völlig organischen Gebildes, wo jeder Teil, jede Funktion der Glieder sich aus dem Ganzen ergibt, das von einem einheitlichen Rhythmus getragen wird. Offenbar liegt eine Modellpose Hendrickjes zugrunde, aus welcher der starke Wahrheitsgehalt der Darstellung hervorging, ohne daß irgendetwas wie eine Zufallswirkung beabsichtigt ist. Bei allem Naturalismus ist das Körpergebilde fein ausgewogen und auf eine große Form gebracht. Die

Glieder sind fest gebaut und dabei der Schmelz des Fleisches lebendig-sinnlich veranschaulicht. Wie plastische Klarheit und malerische Weichheit in Einklang gebracht ist, das gehört zu dem Vollendetsten, das je die Nacktmalerei hervorgebracht hat. Bestimmt wurde die Konzeption durch die monumentalisierende Tendenz, die in der ganzen Anlage hervortritt. Diese offenbart einen Sinn für formale Werte, der sich in der Periode des getragenen Stils und unter italienischer Anregung verfeinert und gefestigt hat. Man beachte, wie die beiden Figuren sich aneinander schmiegen, wie die Hauptrichtung des Körpers der Bathseba in die von links unten aufsteigenden Diagonale eingestellt ist, ihr linker Arm mit dem sich anschließenden Nacken und Kopf der entgegengesetzten Richtung folgt, wie sich im Hintergrunde das prächtige Brokatgewand halbkreisförmig zwischen den beiden Gestalten wölbt. Die Farben der Stoffe begleiten in diskreter Zurückhaltung das warme Inkarnat. Eine Leistung ebenso groß in dem ornamental-dekorativen Aufbau wie in dem Kolorit.

Wir haben schon früher davon gesprochen, wie der Künstler sich selbst verschiedene Male bei der Aktarbeit wiedergegeben hat und uns so in die Entstehung derartiger Werke Einblick gewährt. Etliche Zeit vor der Bathseba des Louvre dürfte das kleine Bild der Glasgower Galerie (B. 352) geschaffen sein, wo er, die nackte Hendrickje malend, an der Staffelei sitzt. Der weibliche Körper, in eine künstlich ausgerichtete Modellpose gebracht, mit einem gekrümmten, einem gestreckten Bein, wird durch verschiedene Stützen in seiner Lage gehalten; von der rechten Schulter fällt ein Gewandstück herab, in das die linke Hand greift, die auf mehreren auf einem Tisch übereinander geschichteten Büchern ruht [1]. Die Haltung der Beine ist ähnlich wie auf dem Gemälde der Bathseba von 1643, und man könnte denken, Rembrandt habe sie auf Grund einer neuen Naturaufnahme verbessern wollen. Aber mit dem Bilde des Louvre kann sich die kleine farbig gewiß sehr reizvolle Gelegenheitsarbeit nicht messen. An jenem kann man sehen, was er damals unter einer allseitig vollendeten und zu letzter Reife gebrachten Aktdarstellung verstand. Er benutzte Hendrickje auch öfter, um Teile des nackten Körpers bildlich zu verwerten. Ihre Gestalt liegt dem kleinen, breit-meisterlich hingestrichenen Gemälde einer badenden Frau in der Londoner National Gallery (B. 353) zugrunde, die, im Wasser stehend, das Hemd bis über die Oberschenkel emporhebt. Ein Bild in Edinburg (1657, B. 435) zeigt sie im Bett, den Oberkörper, dessen eine Seite entblößt ist, aus den Kissen aufrichtend. Alle diese Arbeiten lassen erkennen, wie er sich jetzt bemüht, über alles Konventionelle und Angelernte hinauszukommen und seine Anschauung ganz aus der Naturbeobachtung zu speisen.

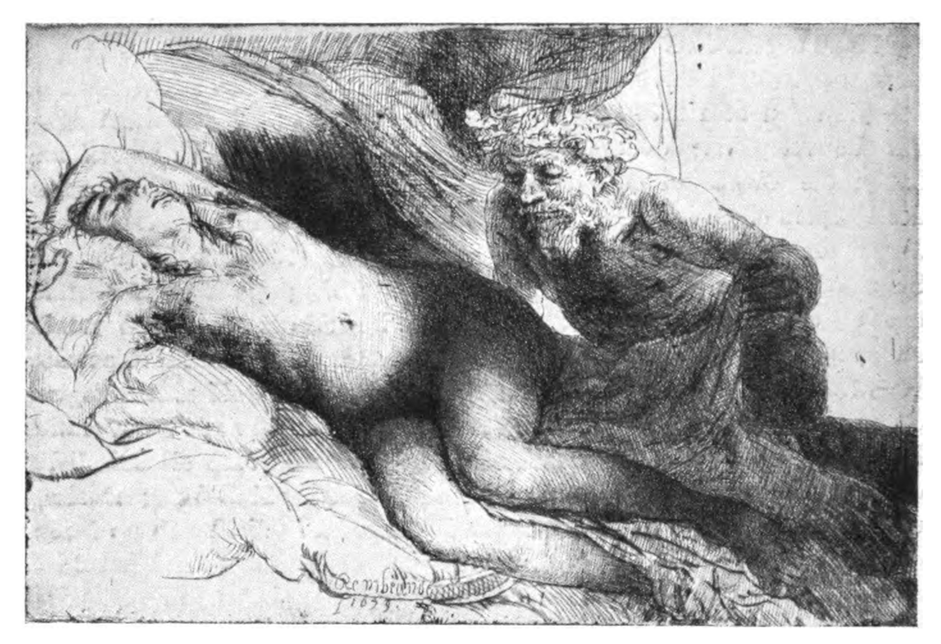
Das radierte Werk enthält in dem Zeitraum von 1658 bis 1661 nicht weniger als sechs Blätter mit Frauenakten, in den mannigfachsten

Stellungen von vorn, von der Seite, vom Rücken gesehen, bald in Ruhe, bald in bewegter Haltung. Ihre Reize entfalten sich ebenso in dem Spielen des körperlichen Mechanismus wie in der durch verschiedene Beleuchtungsarten bewirkten Farbigkeit. Einen Halbakt, bei dem offenbar eine Modellpose ohne weiteres auf die Platte übernommen wurde, zeigt die Frau am Ofen (1658, b. 197), in ruhiger Haltung, der mit einer Haube bedeckte Kopf in reinem Profil, das Licht auf den nackten Oberkörper mit dem auf einen Schemel gestützten Arm konzentriert. Die Lage dieses Armes, dessen Hand auf dem weißen Linnen aufruht, ist ähnlich wie bei der Bathseba des Louvre. Wie dort haben die Umrißformen des Körpers einen besonderen Bedeutungswert. Sie sind mit den geometrisch einfachen und strengen Bildungen der Wandteilung und des Ofens in eine reizvolle Beziehung gesetzt, wobei die Absicht, Figur und umgebenden Raum in ein monumental wirkendes Ensemble zusammenzufassen, nicht verkannt werden kann. In der feinsten Errechnung und Auswägung des Ineinanderspielens von Geraden und Kurven, von Licht- und Schattenflecken auf den dekorativen Gesamteindruck hin zeigt sich die reife Meisterschaft auf voller Höhe. Während hier die Ruhe der Haltung das für die Gestaltung ausschlaggebende Moment ist, geht es in anderen Fällen darum, aus einer Folge ineinandergreifender Bewegungsakte des Körpers einen Augenblick zu erfassen, wie bei der »Frau mit dem Hut« (b. 199) und der ihre Füße badenden Frau (b. 200), beide ebenfalls aus dem Jahre 1658. Die an einem Bache mit den Füßen im Wasser sitzende Frau langt eben nach einem neben ihr liegenden Tuch um sich gleich damit abzutrocknen, der Körper in seitlicher Wendung auf diese Bewegung eingestellt. Der nackte Leib wird von einem scharfen Licht getroffen, das ihn gegen einen dunklen, nur unbestimmt als Gebüsch



130. Die Frau am Ofen. b. 197, II.

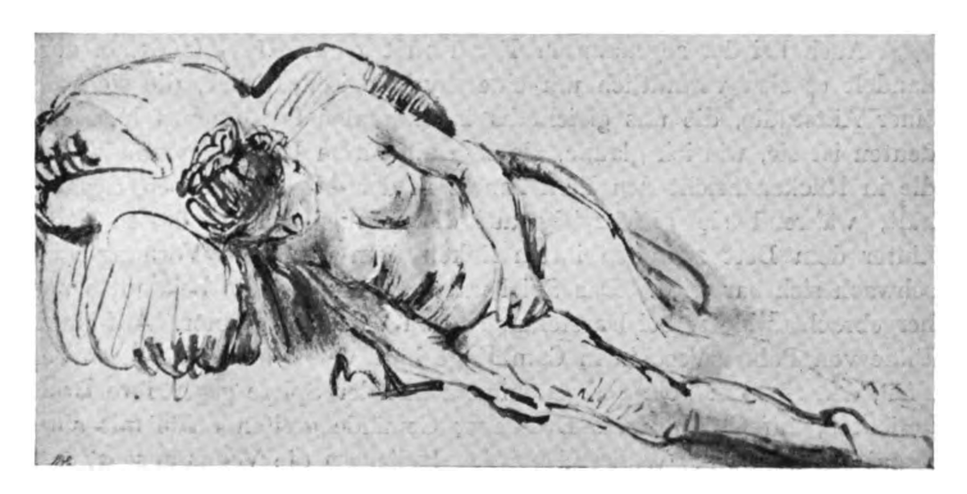
gekennzeichneten Hintergrund abhebt und hell aufleuchten läßt. Wie sich daraus die Illusion leuchtender Massen von verschieden charakterisierten Stoffqualitäten ergibt, des blanken Fleisches und des gekräuselten Tuches an Laken und Kopfhaube, das ist neu erworbenes Gut und hat in der Radierung der vierziger Jahre noch nicht seinesgleichen. Auch hier haben jedenfalls Beobachtungen im Freilicht der Landschaft fördernd mitgewirkt. Nicht anders ist die Problematik da, wo ein Akt in der Bedeutung einer mythologischen Gestalt auftritt, wie bei dem Blatte



131. Jupiter und Antiope. b. 203.

Jupiter und Antiope (1659, b. 203), mag auch das Gegenständliche in einer gewissen Abhängigkeit von einem italienischen Werke stehen: von Annibale Carraccis Stich (Bartsch 17), der dieselbe Szene im Gegensinne in ganz ähnlicher Weise wiedergibt. Wenn man geglaubt hat, auch Correggios Gemälde im Louvre als Vorbild nennen zu sollen, bei dem die Haltung des Unterkörpers der Antiope verwandt erscheint, so möchte ich doch davon absehen, da der aufgerichtete Oberkörper in der Stellung und ihrer Motivierung eine zu große Verschiedenheit aufweist. Man mag sich bei dieser Gelegenheit erinnern, daß das Versteigerungsinventar von Rembrandts Sammlung eine Reihe von Stichen nach Carracci und eine Gruppe italienischer Erotica aufweist. Hat man die Herkunft des Stofflichen aus der italienischen Kunst konstatiert, so läßt ein Blick auf den Carracci-Stich erkennen, daß alles was Besonderheit und Reiz des Blattes ausmacht, sein Eigentum ist. Lage des Körpers und Ausdruck

des Gesichtes hat er auf Grund von selbständiger Naturbeobachtung umgearbeitet. Gewiß kann man das Wort schön auf das mit unerbittlicher Wirklichkeitstreue nachgezeichnete, durch den schweren Schlaf verblödete Gesicht mit dem geöffneten Munde nicht anwenden — die Schönheiten des Blattes liegen ganz in dem Artistischen. Wie ein einheitlicher aus dem Bewegungsmotiv der unruhigen Lage sich ergebender Zug durch den ganzen Körper geht, wie die unter dem auffallenden Lichte weiß schimmernden Arme und Kopf sich in die weißen Kissen schmiegen, das ist mit den feinsten Differenzierungen von Helligkeitswerten herausgebracht und gehört zu den Wunderleistungen impressionistischer Dar-



132. Schlafende Frau. HdG. 1032. Amsterdam.

stellungskunst. Das Erotische des Motivs mit dem sich an die Schlafende heranmachenden Jupiter in Satyrgestalt, der eben die Decke von ihrem Leibe emporgehoben hat und das Ziel seiner Gier fixiert, geht auf das italienische Vorbild zurück, aber wie auch hier das Momentane in dem schleichenden Zudringen zum Ausdruck kommt, ist eine ganz neue Erfindung. Bei Carracci wird das Obszöne noch durch den Amorknaben unterstrichen, der, hinter Antiope gegen Zeus vorstrebend, den Zeigefinger der rechten Hand lüstern in den Mund steckt. In der Auffassung des nackten Körpers gibt es kaum einen größeren Abstand von Renaissance oder Manierismus. Näher steht das ganz modernen Bestrebungen — wie etwa in Rodins Zeichnungen —, im Anschluß an einen momentanen Natureindruck einen einheitlichen Bewegungsrhythmus auszuprägen.

Welcher Art die Vorstudien waren, aus denen eine solche Darstellung erwuchs, illustriert die Zeichnung einer nackten Frau, die schlafend auf dem Bett ausgestreckt liegt, im Amsterdamer Rijksmuseum

(früher Slg. Heseltine, HdG. 1032; Abb. 132); die Haltung anders als bei der Antiope: der auf dem rechten Arm liegende Kopf nach vorn gebogen, der ganze Körper mehr in Obersicht gegeben, aber verwandt in der durch die Gestalt flutenden Bewegungseinheit. Feder und Pinsel, hastig und wuchtig über das Papier fahrend, sich ergänzend und sich verbindend, haben eine unfehlbare Treffsicherheit in der Austeilung der wesentlichen Akzente erlangt, wissen jeden Strich, jeden Drucker, jeden Fleck als konstitutives Element für formale und farbige Erscheinung auszunutzen, so daß man das Unmittelbare der künstlerischen Empfängnis mitzuerleben meint. Eine Ausdrucksweise, die wie bei gewissen Landschaftszeichnungen mit der alten ostasiatischen Tuschzeichnung manches gemein hat.

Auch bei der sogenannten Frau mit dem Pfeil (1661, b. 202) handelt es sich vermutlich um eine mythologische Szene, die sich aus einer Aktstudie, die uns gleichfalls überkommen ist, ergeben hat. Zu deuten ist sie, wie ich glaube, als eine auf ihrem Lager sitzende Venus, die in Rückenansicht den Pfeil Amors in der emporgehobenen Rechten hält, während sie gleichzeitig auf diesen niederblickt, dessen Kopf hinter dem Bett zwischen ihrem linken Arm und dem Vorhang ganz schwach sichtbar wird. Das Spiel mit dem Pfeil ist ein bekanntes und hergebrachtes Motiv bei Darstellungen von Venus und Amor. Auf einem Bilde von Palma Vecchio in Cambridge hält Venus in der Rechten den Pfeil, den sie dem Sohne abgenommen, mit der Spitze gegen ihre Brust gerichtet; auf Guido Renis Dresdener Gemälde greifen beide mit einer Hand an den Pfeil. Während bei den Italienern die Venus ausgestreckt ruht und Amor unmittelbar neben ihr steht, hat Rembrandt seine sitzende Frau durch den Pfeil gekennzeichnet und läßt von dem Knaben nur den Kopf aus dem Dunkel des Grundes hinter dem Bett auftauchen. Eine ganz selbständige Umdeutung des überkommenen Gegenstandes, wobei es ihm (ähnlich wie bei der Antiope) nur darauf ankam, seinen auf eine Modellbeobachtung zurückgehenden Rückenakt bildmäßig zu verwerten. Eine Studie dazu bietet die Londoner Zeichnung (HdG. 937; Abb. 133), auf der die Frau im Gegensinn auf einem mit einem Tuche drapierten Stuhl vor einem Bette sitzend in ähnlicher Beinhaltung gegeben ist; die erhobene Linke greift in einen der Vorhänge des Bettes, so daß an dieser Stelle zwischen den zwei aneinanderstoßenden Bettvorhängen ein hell beleuchteter Spalt entsteht, worin vielleicht der Ursprung für die Idee des leuchtenden Pfeiles auf der Radierung gesehen werden darf. Im übrigen aber ist bis zu dem endgiltigen Ergebnis noch viel verändert worden; etliche Korrekturen, z. B. an dem linken Fuß und dem linken Oberarm, wurden schon an der Zeichnung vorgenommen. Über wie verschiedenartige zeichnerische Ausdrucksmittel Rembrandt zu gleicher Zeit verfügt, macht ein Vergleich mit jenem Amsterdamer Blatt der liegenden Frau deutlich. Hier ist es darauf abgesehen, den nackten Körper als leuchtende

Masse herauszuholen und gegen die mit dunklen Lavisflächen angelegte Umgebung abzuheben. In der gleichen Technik sind eine Anzahl anderer Aktzeichnungen ausgeführt, von denen nur die prachtvolle Studie des British Museum (HdG. 936) erwähnt werden mag, auf der die Sitzpose eines weiblichen Modells festgehalten ist. Dieser ganz breite Zeichnungsstil, der in großen Zügen die malerischen Werte in der Studie anlegt, ist eine Errungenschaft der Spätzeit und mit eigenen dekorativen Reizen verbunden.



133. Studie zur »Frau mit dem Pfeil«. London.

Hinter den weiblichen Akten stehen männliche an Zahl zurück. Er hat niemals danach getrachtet — wie Italiener, Flamen und alles was von der Renaissance abstammt —, nackte Körper in heroisierter Auffassung mit pathetischen Haltungen und Bewegungen bei allen passenden oder unpassenden Gelegenheiten anzubringen und ähnlich einem Rubens in Orgien von Fleisch zu schwelgen. Nackte männliche Körper als Selbstzweck kommen während seiner ganzen Laufbahn in ausgeführten Werken nur einmal vor: auf den drei 1646 entstandenen Radierungen, und diese sind nichts anderes als nach der Natur aufgenommene Modellstudien (b. 193, 194, 196). Für mehrere derselben besitzen wir noch unmittelbare Vorzeichnungen im Gegensinne [2]). Vielleicht hatte Rembrandt die Absicht, durch Übertragung auf die Platte ein Anschauungs- und Studienmaterial für seine Schüler ein für allemal festzulegen. Wie es ihm bei den Dingen um das rein Anschauliche ohne eine gegenständliche Bedeutung zu tun war, tritt besonders an dem

größten Blatte hervor, das aus mehreren Figuren und Teilen besteht, die in keinem szenischen Zusammenhange stehen und nichts mit einander zu tun haben: vorn ein am Boden auf einem niedrigen Schemel sitzender Mann, von dem hinter ihm Stehenden durch eine schematische Kulisse getrennt, ganz hinten leicht skizziert eine entzückende kleine Genreszene: eine Frau, die ein im Gehstuhl sich bewegendes Kind zu sich heranwinkt. An jedem der in verschiedenen Stellungen vorgeführten Akte sollte eine bestimmte Modellaufgabe exemplifiziert werden. Vergleicht man sie mit den weiblichen Akten der fünfziger Jahre, so sieht man, daß sie in einem höheren Grade veristisch sind in dem Sinne, daß er dem Naturvorbilde mehr stückweise und in Nahsicht zuleibe geht, während ihnen das Beschwingende eines aus der Totalansicht gewonnenen einheitlichen Rhythmus fehlt. Fortgeschrittener nach dieser Richtung ist die wundervolle Ölstudie nach einem nackten jungen Mann mit auf dem Rücken zusammengelegten Armen (Titus?), die vermutlich für eine Geißelung Christi dienen sollte und wohl in die Mitte der fünfziger Jahre gehört (München, Slg. Carstanjen, B. 317).

Lassen sich auch etliche von den überkommenen Zeichnungen mit männlichen Akten ihrem Stil nach für die Spätzeit in Anspruch nehmen, so hat doch ein nackter männlicher Körper in ausgeführten Werken, mit Ausnahme von Passionsdarstellungen, wo der Akzent auf etwas ganz anderem liegt, keine Verwendung gefunden. Nur einmal hat er den leidenden Heiland in völliger Nacktheit gegeben: auf dem Darmstädter Gemälde Christus an der Martersäule (B. 534). In der chronologischen Ansetzung des Bildes und der Lesung der ihm eingeschriebenen Jahreszahl weichen die Meinungen der Kenner dahin voneinander ab, daß Bode und Hofstede de Groot das Datum 1668, Bredius und Valentiner 1658 vertreten. Der letztere hat auch den Beweis zu führen gesucht, daß die stilistischen Eigenschaften mehr zu dem früheren Zeitpunkte passen [3]). Bei der Christusgestalt war die Aufgabe, den schmächtigen Körper mit hoch gehobenen Armen zu geben in dem Augenblick, wo er an der Säule befestigt wird; ein kniender Scherge ist im Begriff, den linken Fuß in eine Schelle zu legen; der zweite stehende bemüht sich, breitbeinig und den Oberkörper zurückgelehnt, mit beiden Armen einen um die Hände Christi geschlungenen Strick anzuziehen und so dessen Arme emporzustrecken. Die Darstellung erinnert an katholische Marterszenen, etwa das Martyrium Petri von Guido Reni (Vatikan) oder das des heiligen Andreas von Ribera (Prado), wo beide Male der Körper an einem Kreuzespfahl von Schergen emporgezogen wird. Aber während dort auf dem heftigen Zugreifen und Hantieren der Schergen und auf den durch die Prozedur hervorgerufenen körperlichen Widerständen und Bewegungsreaktionen des Gepeinigten der Nachdruck liegt, ist hier der hagere, gänzlich abgemagerte Leib des Herrn nicht nach seiner

formalen Funktion zu bewerten, sondern nur als ein Sinnbild stillen und stummen Leidens; und auch das Tempo der beiden arbeitenden Kriegsknechte ist auf ein Adagio eingestellt. Nichts von heroischem Pathos in der ruhigen und gänzlich ungespannten Dulderstellung.

Aus den Schöpfungen seiner letzten beiden Jahrzehnte, die mit ihrer Vielseitigkeit jedes Versuches, sie auf eine einheitliche Formel zu bringen, spotten, unter denen jedes einzelne Werk seine eigenen und ihm gemäßen Existenzbedingungen hat, wollen wir im folgenden Beispiele herausgreifen, um an ihnen wesentliche Eigenschaften und Zielrichtungen zu erläutern. Den Werken mit spezifisch religiösem Gehalt und dem Bildnis soll in den beiden nächsten Kapiteln noch eine zusammenfassende Betrachtung gewidmet werden.

Auf dem Gebiete der Radierung kann man beobachten, wie auch bei Historien eine aufgelöste impressionistische Darstellungsweise weiter um sich greift und wie im Anschluß an Erfahrungen bei der Naturbeobachtung der Wahrheitsgehalt intensiver wird. Das neue Streben tritt uns bei drei in den ersten fünfziger Jahren entstandenen stilverwandten Blättern entgegen: der Erscheinung Christi unter den Jüngern (1650, b. 89) und zwei Darstellungen der Disputation des Jesusknaben mit den Schriftgelehrten. Auf dem ersten Stück ist nicht, wie man es zuweilen gedeutet hat, die Geschichte vom ungläubigen Thomas dargestellt, sondern die erste Erscheinung des auferstandenen Christus im Kreise der Jünger, wie sie im Lucas-Evangelium (Kap. 24) erzählt wird. Hier heißt es, daß noch andere bei dem Auftreten des Herrn zugegen waren, wodurch sich die größere Menschenmenge auf dem Blatte rechtfertigt. Ein Hauptziel der Schöpfung ist die Schilderung der verschiedenartigen Wirkungen und Gemütsbewegungen, die das Kommen Christi bei den Anwesenden auslöst. Der von einer weit ausstrahlenden Aureole umgebene Auferstandene, der die Wunde weist, und ein in die Kniee gesunkener Apostel (vermutlich Petrus), der, von einem religiösen Schauer gepackt, die Arme zu ihm aufhebt, sind als Protagonisten einander gegenübergestellt. Die Menge der Anwesenden ist als Masseneindruck impressionistisch gegeben. Je nach Charakter und Veranlagung werden die einzelnen von der überirdischen Erscheinung betroffen. Der behaglich in seinem Stuhle sitzende bartlose Alte mit Käppchen blickt mit vor der Brust gefalteten Händen gedankenvoll nieder; sein Nachbar hat, der Erscheinung nicht gewachsen, sich die Augen mit der Hand bedeckt; der Mann weiter hinten gerät ganz außer sich und sucht sich, wie seiner Sinne nicht mehr mächtig, mit erhobenen Händen gleichsam gegen den Glanz und das Wunder zu wehren; wieder andere geben sich mit gefalteten Händen stiller Anbetung hin. Welch ein Reichtum von aufs feinste differenzierenden psychologischen Beobachtungen ist mit ein paar andeutenden

Strichen auf die Platte gebannt! Mit welchem nachfühlenden Verstehen ist die Wirkung des Mysteriösen auf verschieden geartete Menschen zum Ausdruck gebracht! Wie tief hier die Erfindung gegriffen hat, kann man ermessen, wenn man an die die gleiche Szene wiedergebende Haarlemer Zeichnung von 1634 (Abb. 23) mit ihrem theatralischen Pathos zurückdenkt. Nicht nur stilistisch, sondern auch inhaltlich stehen diesem Blatte die beiden Radierungen des Jesusknaben im Tempel, die eine nicht ganz zu Ende geführte (b. 65) 1652, die andere



134. Der Knabe Jesus unter den Schriftgelehrten. b. 64.

(b. 64) 1654 datiert, insofern nahe, als die Wunderwirkung einer als abnorm empfundenen Gestalt — hier des Knaben — auf einen Kreis von Personen veranschaulicht werden soll, die sich indessen in ganz anderen Formen äußert. Es herrschen nicht die schon im Glauben Gefestigten, sondern die zweifelsüchtigen Männer der Synagoge, zu denen sich einige gerade anwesende Gestalten aus dem Volke gesellen. Bei den meisten, die ausgesprochen jüdische, teilweise bis zur Karikatur getriebene Züge tragen, prägt sich Mißtrauen und zugleich Staunen aus über den Fall, der über ihre Erfahrung und Weisheit hinausgeht. Mit einem unbarmherzigen Naturalismus ist ihnen zuleibe gegangen, und dieser Naturalismus gibt hier den Ton an. Das zweite Blatt fügt sich einer vielleicht als Serie geplanten Anzahl von Darstellungen aus der Kindheitsgeschichte Jesu ein, die alle ein gleiches Format haben und 1654 datiert sind. Dazu gehört: »die Beschneidung im

Stall« (b. 47), »Maria mit dem Kinde im Zimmer mit der Katze« (b. 63), »die Flucht nach Ägypten« (b. 55), »die Rückkehr der Eltern mit dem Jesusknaben vom Tempel« (b. 60). Bezeichnend für eine nun häufig angewendete Kompositionsart, die in der Disputation mit den Schriftgelehrten deutlich hervortritt, ist ein loses Aneinanderreihen von Vertikalparallelen, womit sich eine Neigung zu Isokephalie verbindet. Wie bei der Einzelfigur, so ist es bei der Gruppierung darauf abgesehen, möglichst einfache Grundformen vorzuzeichnen, was auch für den aufs äußerste beschränkten Schauplatz gilt. Wie stark flächenhaft die Komposition gehalten ist, kann man hier an einer vielfigurigen Szene wahrnehmen, dadurch besonders betont, daß der Christusknabe und der neben ihm sitzende vierschrötige Jude mit Mütze ebenso wie die auf der anderen Seite von ihm sitzende Rückenfigur eine parallel zur Bildebene gerichtete Breitenausdehnung festlegen. Kein Ineinanderschmiegen von Kompositionsgliedern durch formale Bindungen in der Art des früheren Leonardo-Motivs. Hart steht alles gegeneinander, und auch bei der farbigen Anlage tritt an Stelle des schönen harmonisierenden Tones eine unverschmolzene, sparsamster Mittel sich bedienende, aber dabei um so nuancenreichere Akzentverteilung.



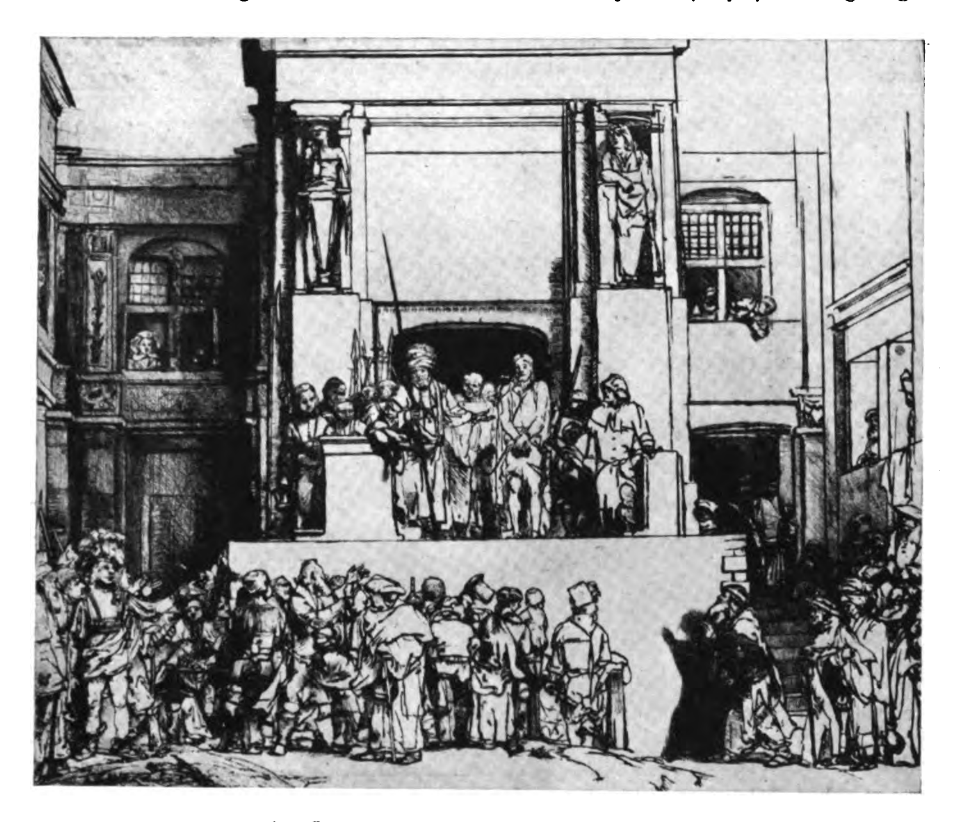
135. Der blinde Tobias. b. 42.

Zu dem Ergreifendsten, das es in dieser impressionistischen Ausdrucksweise gibt, zählt der blinde Tobias von 1651 (b. 42). Der Alte, der plötzlich ein Geräusch vernommen, an dem er den wiederkehrenden Sohn erkennt, hat sich von seinem Lehnstuhl neben dem Kamin, über dessen Feuer Fische zum Trocknen aufgehängt sind, erhoben und bewegt sich, so rasch die Füße es gestatten, mit vorgestrecktem rechtem Arm und mit dem Stock in der Linken sich weitertastend, gegen die Tür hin, die er an dem Griff geöffnet hat, während das Hündchen, der Vorbote

des Erwarteten, eben hineinspringt und sich mit freudiger Begrüßung an ihn schmiegt. Wie das tastende Schreiten des Blinden und das in ihm aufdämmernde Glück nachempfunden ist, das gehört zu den größten Eingebungen der Rembrandtschen Phantasie. Das Blatt, in der Farbe sehr hell gehalten, ist in den belichteten Partien aufs zarteste abgestuft, darin einigen anderen Stücken, wie dem in demselben Jahr entstandenen Bildnis des Clement de Jonge (Abb. 185) und der Disputation des Christusknaben von 1654, nahestehend.

Wir dürfen es als eins der ungewöhnlichen künstlerischen Schauspiele ansehen, wie eine Erweiterung impressionistischer Darstellbarkeit der Außenwelt von einem erhöhten Streben nach Monumentalität und von einer Verinnerlichung seelischer Werte begleitet wird, und wollen nun solche Radierungen ins Auge fassen, bei denen sich die monumentalisierende Tendenz besonders wahrnehmbar macht. Sie tritt uns bei einer figurenreichen Historie in dem zu Anfang der fünfziger Jahre entstandenen predigenden Christus (b. 67, Abb. 154) entgegen. Monumentalität bedeutet Vereinfachung, bedeutet Zusammenfassung und Aufteilung in großen Massen. Säulenartig erhebt sich Christus in der Mitte, mit beiden Füßen fest auf einem Postamentblock stehend, der unter ihm eine breite kahle Fläche bildet. In kreisförmiger Kurve ziehen sich die Zuhörer um ihn herum, und diese leicht zu erfassende bewegte Figuration wird begleitet von der den Schauplatz bildenden schweren und breitflächigen Architektur. Alle tektonischen Teile, die Grenzmauern des hofartigen Raumes, das Christus als Standort dienende Postament, die Stufen, auf denen Zuhörer sitzen und stehen, sind auf ganz einfache geometrische und blockartige Formen zurückgeführt. Die Massigkeit des Formgerüstes wird unterstützt durch die Verteilung und Kontrastierung von Licht und Schatten in breiten Partien. Sowohl durch die formale Konstruktion wie durch die Lichtführung wird Christus als geistiger Mittelpunkt herausgehoben. Ein hinter ihm in der Rückwand gegen seine Gestalt vorstoßendes Stück Mauer verleiht ihr eine besondere Nachdrücklichkeit; zugleich ist in diese Stelle das Helligkeitszentrum verlegt, während nach den Rändern zu das Schattendunkel sich immer mehr verdichtet. Durch ein von einem Bogen überwölbtes Tor in der Rückwand wird ein Ausblick ins Freie gewährt, wo in sonniger Ferne ländliche Baulichkeiten sichtbar werden, deren Umrisse mit vorherrschenden Horizontalen und Vertikalen die Strenge der Vordergrundarchitektur verklingend fortsetzen. Und welch ein Reichtum malerischen Lebens entfaltet sich innerhalb dieser Monumentalität! Was Vereinheitlichung und Konzentrierung hier bedeutet, kann ein Vergleich mit dem Hundertguldenblatt vor Augen führen, der auch die Vertieftheit seelischer Sammlung bei Christus selbst und bei den Zuhörern erkennen läßt.

Monumentalität war nun auch das Leitmotiv für die Erfindung des großen Ecce homo von 1655 (b. 76), einer seiner umfangreichsten Radierungen, und man kann hier an der Reihe der sich folgenden Plattenzustände (im ganzen sieben) beobachten, wie er es auf immer weitere Steigerungen in dieser Richtung absah. Wenn man als Vorbild für die Gesamtanordnung den Stich des Lucas van Leyden (b. 71) herangezogen



136. Christus dem Volke vorgeführt. b. 76, I.

hat, den Rembrandt als eifriger Sammler des Meisters selbstverständlich gekannt haben wird, so muß man sich doch vor Augen halten, daß später noch eine Anzahl ähnlicher Kompositionen entstanden ist, wie z. B. das kleine Gemälde des Braunschweiger Monogrammisten im Rijksmuseum. Das Schema: die Vorstellung Christi durch Pilatus auf einer Estrade, zu der eine Treppe führt, unten die Volksmenge, hatte seitdem weiter Verbreitung gefunden, und zeitlich näher steht Rembrandt die ihm zweifellos auch bekannte Radierung aus Callots großer Passion (Meaume 16), deren in einem strengen Renaissancestil gehaltener architektonischer Schauplatz dem seinigen verwandter erscheint als die verworrenen und verschachtelten altniederländischen Lokalitäten. In der

Entwicklung der Plattenzustände liegt der große Einschnitt vor dem fünften, auf dem die Figurenmasse vor der Estrade entfernt wurde. Wir fassen zuerst die Anlage der früheren ins Auge, die sich voneinander nur durch geringfügigere Veränderungen unterscheiden. Gegenüber der Christuspredigt erscheint eine Tektonisierung und Symmetrisierung noch verstärkt. In einer Art Hofraum von bühnenartiger Form mit breiter Rückwand und Seitenkulissen, von denen nur kleine Stücke sichtbar sind, spielt sich der Vorgang ab. In der Mitte der Rückwand die Estrade, auf der Pilatus eben mit weisender Gebärde Christus präsentiert, umgeben von Kriegern und dem Diener, der Becken und Kanne für die Handwaschung bereithält; die Hauptgruppe von einem Torbogen mit Tiefendunkel umrahmt. Die Volksmenge unten, die sich mit ihren bewegten Umrissen scharf gegen die glatte Estradenmauer abzeichnet, steht hinter einer Art Geländer, dessen gesimsartiger oberer Abschluß so breit ist, daß ein Kind darauf stehen kann. Das Terrain, auf dem die Menge sich befindet, ist eine flache Kuppe, die nach der Mauer zu abfällt, so daß zwischen dieser und dem Geländer eine starke Bodensenkung anzunehmen ist; aber versucht man sich über die Situation, das Verhältnis zwischen vorn und hinten an der Stelle ganz klar zu werden, so gerät man in Verlegenheit. Dieses Stück ist ebensowenig wie der ganze Schauplatz unter dem Gesichtspunkt einer existierenden Wirklichkeit betrachtet vorstellbar; alles wird nur als eine aus dem künstlerischen Bedürfnis geborene Erfindung verständlich. Die die Mitte einnehmende Figurenmasse ist von den an den Bildrändern rechts und links verteilten Gruppen beiderseitig durch eine Zäsur getrennt, die rechte schärfer betont durch eine offene Lücke, in der auf die Mauer der dunkle Schlagschatten des vortretenden Alten geworfen wird, während die linke überbrückt wird durch den ausgestreckten Arm des die Vorführung Christi ankündigenden, phantastisch mit einem Federhelm herausgeputzten Mannes. Dieser weisende Arm ist für den Mann viel zu lang, was dem Zwecke dient, die ihm zugewiesene Ausdrucksgeste zu verstärken. Eine ähnliche Bedeutung hat es, daß die Gestalten von Christus und Pilatus auf der Estrade an Größe ihre Umgebung überragen. Rembrandt vernachlässigt bewußt naturalistische Richtigkeit zugunsten expressiver Anschaulichkeit und Kraft. In derselben ergreifenden Weise wie bei der Christuspredigt werden in dem Volk die durch den Vorgang hervorgerufenen Empfindungen, Spannungen und Emotionen mit einem Reichtum psychologischer Scheidelinien zur Anschauung gebracht. Neben Menschen, welche die Verurteilung des falschen Messias fordern, bekunden andere durch Haltung und Ausdruck, daß sie sich gläubig als zu dem wahren Messias bekennen. Dabei mischen sich in den Ernst der Handlung wieder kleine familiäre Züge. Auf der Treppe rechts sitzt eine Frau mit ihrem Kind auf dem Schoße, die sich ganz mit



diesem abgibt, unbekümmert um alles was um sie herum vorgeht [4]). Durch die Anlage des Schauplatzes wird der monumentale Charakter der Darstellung unterstützt. Die Rückfront der Bühne, das Haus des Pilatus vorstellend und durch zwei dekorative allegorische Figuren als Gerichtsgebäude gekennzeichnet, ist eine reine Konstruktion von geometrischem Charakter mit vorherrschenden rechtwinkligen Bildungen. Von den auf hohen Postamenten das Tor flankierenden hermenartigen Allegorien stellt die linke Justitia mit der Wage, die rechte Fortitudo mit Keule und Löwenhaupt dar. Eine ähnliche Seitenkulisse, wie wir sie hier rechts sehen, mit Personen, die aus fensterartigen Öffnungen oder Balkons zuschauen, bevorzugte er schon früher, bei der Enthauptung des Täufers (b. 92, 1640) und bei dem Triumph des Mardochai (b. 40), aber gerade ein Vergleich mit jenen Blättern zeigt, wie völlig sich bei äußeren Ähnlichkeiten der architektonische Stil gewandelt hat. An Stelle von Verschmelzungen und Verschummerungen ist eine harte klare lineare, möglichst planimetrische Reihung mit bestimmenden Vertikalen getreten. Vertikalität beherrscht die Anordnung von Bauwerk und Figürlichem und wird auf jede Art gesteigert. Man beachte, wie die ganz auf Vertikalen eingestellte Gruppe auf der Estrade durch die Architektur begleitet und gehoben wird, wozu auch die beiden blockartigen Postamente, auf die sich Pilatus und der gerüstete Krieger stützen, dienen sollen. Mit besonderer Aufdringlichkeit ist die Schichtung der Massen hier herausgearbeitet und durch die parallel zur Bildebene liegenden großen leeren Flächen der Architektur stark betont. Auf den Ausdruckswert hin betrachtet, soll das Zusammenwirken aller dieser Elemente einen besonderen Grad von Feierlichkeit hervorbringen. Welch ein Gegensatz zu der Wiedergabe desselben Vorganges auf dem Frühbilde (Abb. 47), wo das Ganze in einem extrem-barocken Sinne tiefenräumlich, kurvenreich, unübersichtlich, mit einer borrominesken Architektur zur Anschauung gebracht ist. Die malerische Durchführung ist auf Kontraste berechnet und unterstreicht die Monumentalität der Anlage. Volles Sonnenlicht prallt gegen die Mitte der Fassade, deren glatte Flächen einen blendenden Schein zurückwerfen; daneben tritt das dunkle Schwarz in den Tiefen und den nach innen führenden Öffnungen, ganz vorn als starker Akzent der auf die leuchtende Estradenwand geworfene Schlagschatten des einzeln vorschreitenden Mannes rechts. Durch viel Grat sind im ersten Zustand die Gegensätze zwischen Licht und Schatten verstärkt.

Weisen schon die innerhalb der ersten vier Zustände vorgenommenen Veränderungen, die vorwiegend das Architektonische betreffen, auf die Tendenz einer Erhöhung der Ausdruckskraft, so sind vollends die durchgreifenden Umarbeitungen seit dem fünften Zustand auf eine weitere Steigerung feierlicher Monumentalität berechnet. Nachdem er die ganze

Menschenmenge in der Mitte des Vordergrundes beseitigt hat, vermehrte er gleichzeitig die linke Gruppe um ein paar Figuren in der Tür des Palastes, um ein besseres Gleichgewicht gegen rechts zu schaffen, und verstärkte die Wirkung der Christus und Pilatus umfassenden Torumrahmung durch eine Überhöhung und Schattierung. Im sechsten Zustande treten im wesentlichen folgende Umarbeitungen hinzu. Die Estrade wird durch zwei schwere Rustikabögen unterwölbt, zwischen denen die Halbfigur eines Flußgottes sichtbar ist. Indem er ferner der oberen Balustrade der rechten Seitenkulisse ein Abschlußgesims gab, den Pfeiler zwischen dieser und der Rückfront in eine Säule verwandelte und die Schatten vertiefte, suchte er aus dem Vorhandenen noch mehr Kraft herauszuholen.

Die Tendenz, das Erhaben-Feierliche eines religiösen Vorgangs durch das Mitwirken einfach strenger Architektur zu heben und zu monumentalisieren, das die Erfindung der Christuspredigt und des Ecce homo bestimmt, war auch für die späte Radierung der Heilung des Lahmen durch Petrus und Johannes an der goldenen Pforte maßgebend (1659, b. 94). Die bewußte Vereinfachung im Baulichen und Dekorativen drängt sich hier besonders auf, wo er auf gegenständliche Motive, die er in seiner Frühzeit verwendete, zurückgreift; jedoch mit völliger Veränderung von Form und Sinn gegen damals bringt er im Hintergrunde des Blattes den Hochsitz des Hohenpriesters mit seinem Baldachin und davor die beiden Säulen, fast ohne jedes schmückende Beiwerk. Durch den Stufenbau vor dem priesterlichen Thron, auf dem die große Rauchwolken aussendende Opferschale steht, durch den arenaartigen Hof, der von Andächtigen gefüllt ist — ein unbestimmt in der Ferne verschwimmendes Massenbild, zwei Beter auf den Altarstufen knieend —, durch die burgartige Baumasse des sich über dem Hof erhebenden Tempels wird in dem Zusammenwirken all dieser Momente ein Eindruck von exotischer Feierlichkeit hervorgebracht; und dieses Schauspiel tut sich auf hinter dem die schmale Vorderbühne abtrennenden hohen und sich über die ganze Breite der Szene spannenden Bogen. Auch der Heilungsakt vorn ist durch den in großen Formen gehaltenen Bau der Figuren und durch die große Gebärde des mit ausgebreiteten Armen das Wunder vollziehenden Petrus auf feierliche Monumentalität eingestellt.

Es kann wohl nicht zweifelhaft sein, daß Rembrandts Monumentalstil von der italienischen Kunst her Anregungen empfing. Nicht als ob er dadurch bestimmt worden wäre — ein Sinn für das Monumentale war seiner Phantasie eingeboren, mehr als irgendeinem Holländer —, aber für die bildliche Ausdrückbarkeit von Monumentalität leistete sein Studium der Renaissancevorbilder Beistand. Wir sahen, wie er tizianeske Motive in seine Landschaften aufnahm, wie seine Landschaftskunst unter dem Einfluß solcher Muster einen ins Große und Einfache

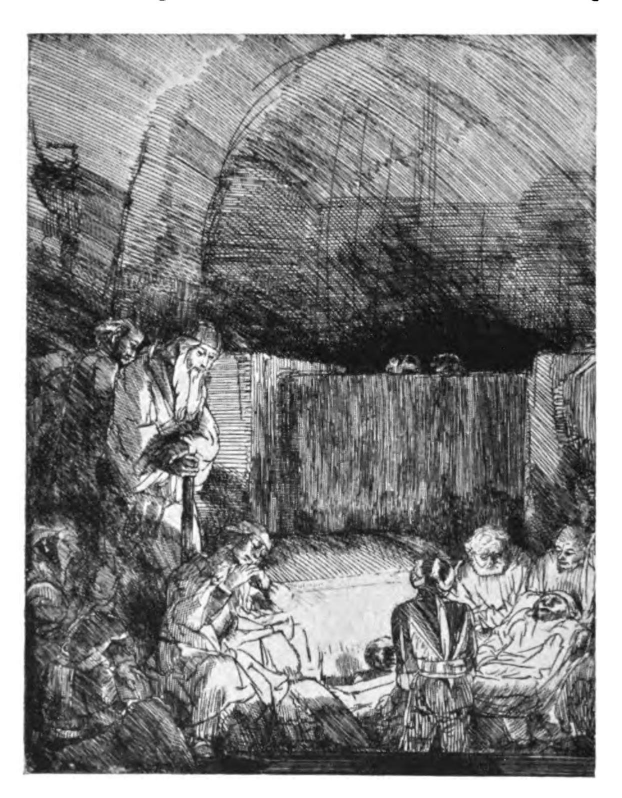
gehenden Zug erhielt. Wir sahen auch, wie Beziehungen zu Italien sich in Werken des getragenen Stils der vierziger Jahre auswirken. An Möglichkeiten solche Studien eingehender zu betreiben fehlte es ihm nicht. Abgesehen von den Werken, Malereien, Zeichnungen, Stichen, die seine eigene Sammlung barg, boten sich ihm auch sonst Gelegenheiten italienische Bilder zu sehen. Wenn er, wie man vermutet, im Jahre 1640 eine Reise nach London unternahm, so ist es höchst wahrscheinlich, daß er dort die Sammlung König Karls I. mit ihren berühmten italienischen Gemälden und vielleicht auch andere Privatgalerien besuchte. Aber auch in Amsterdam konnte er von jenem höchst wertvollen Material, das aus der venezianischen Sammlung Vendramin in den Besitz des holländischen Großkaufmanns Gerrit Reynst übergegangen war, Nutzen ziehen. Von Anfang an hat man, wie wir bemerkten, bei seinem Eingehen auf die Italiener zweierlei zu unterscheiden: das Interesse an einem gegenständlichen Motiv, einem »concetto«, und die Fühlungnahme mit künstlerisch-formalen Werten.



137. Homer. Sammlung Six.

Dem ersteren Beweggrunde verdanken ihre Entstehung eine Radierung wie die frei nach Carracci entworfene Antiope (Abb. 131) oder etliche Zeichnungen, auf denen er ein Stück, dessen Stoff ihn irgendwie reizte, in einer mehr oder weniger genauen Kopie wiederholte. Ein wohl in den Anfang der fünfziger Jahre gehörendes Blatt der Albertina (HdG. 1429) reproduziert eine zwar nicht von Gentile Bellini selbst herrührende, aber doch vielleicht auf ein Original von ihm zurückgehende Zeichnung (im British Museum), die dessen durch Feuer zerstörtes Fresko im Dogenpalast wiedergibt: die Überreichung des Schwertes an den Dogen durch

Papst Alexander III. Eine Darstellung der Verleumdung des Apelles (British Museum, HdG. 894) geht auf einen Entwurf aus der Mantegna-Schule (gleichfalls im British Museum) zurück. Und wenn er auf einer Berliner Zeichnung eine heute nicht mehr erhaltene Medaille des Andrea Doria kopierte (HdG. 100), so darf man einen Beweis, daß ihn vornehmlich das Gegenständliche, Persönlichkeit und Typus des Dargestellten, dazu bewog, wohl darin sehen, daß er mit eigener Hand zu der Namensumschrift in holländisch die Worte »Herzog der Stadt Genua« setzte. Dagegen nimmt sich wie eine ganz freie Paraphrase nach einem italienischen Original die Zeichnung aus, die er im Jahre 1652 dem Familienalbum des Freundes Jan Six widmete: Homer sein Gedicht vortragend (HdG. 1234; Abb. 137) — denn es ist kaum von der Hand zu weisen, daß eine Anregung zu der Erfindung von der linken Seite des Parnaß in Raffaels Stanzenfresko ausging, die von dem Homer beherrscht wird. Dürfte es doch auch schwerlich auf einem Zufall beruhen, daß die Zeichnung rechts mit Bäumen abschließt, wie sie bei Raffael das Seitenstück nach der Mitte hin begrenzen, und zugleich das Zentrum seiner ganzen Anlage bilden. Künstlerisch hat Rembrandt das Motiv in seinen Stil der Spätzeit mit vorherrschenden Vertikalparallelen umgesetzt.



138. Die Grablegung. b. 86, I.

Zu der zweiten Kategorie von Darstellungen, die aus dem Bedürfnis sich mit der Formensprache eines italienischen Werkes auseinanderzusetzen hervorgingen, gehört die von uns ausführlich besprochene Reproduktion der Zeichnung der Grablegung Christi aus der Raffael-Schule in den beiden Blättern der Haarlemer und der Berliner Sammlung (Abb. 102, 103), deren Nachwirkung wir in neuen Erfindungen Rembrandts zu spüren vermeinten. Mit den einfach geometrischen und blockartigen Bildungen

in der Architektur der italienischen Zeichnung sind seine tektonischen Gestaltungen in den späten vierziger und den fünfziger Jahren verwandt. Wie weit sich aber der ausgeprägte Spätstil von dem melodischen Fluß der Figurengruppierung des Raffael-Schülers entfernt, macht nichts deutlicher als sein eigener Entwurf der Grablegung in der um 1654 entstandenen Radierung (b. 86), wenn sich auch noch gewisse, allerdings sehr geringfügige Nachklänge an jene Kopie nach dem Italiener bemerkbar machen. Wir müssen uns dabei an den ersten Zustand halten, der, eine zeichnerische Anlage ohne Tonflächen, wohl nur als Probeentwurf für das später daraus entstandene Nachtstück gedacht war. Wie auf den beiden Zeichnungen in Haarlem und Berlin senkt sich das Grab in die Tiefe (kein über der Erde stehender Sarkophag), aber die Träger stehen hier unten in der Höhlung, in die sie den Leichnam hinablassen; links davon die gedrängte Gruppe der Leidtragenden sich aufstaffelnd. Während die Komposition als Ganzes sich von der der Zeichnungen grundsätzlich unterscheidet, bietet die strenge kahle Steinarchitektur mit der halbrunden Nische schwache Reminiszenzen, wozu vielleicht auch die beiden Totenschädel auf der Mauer in der Nische gerechnet werden dürfen, indem allerdings hinzuzufügen ist, daß sich auf der Haarlemer Zeichnung nur ein Schädel und zwar an einer anderen Stelle, über dem Nischenbogen, befindet. Von der Eurhythmie der Haarlemer Kopie ist nichts in diese Erfindung übergegangen; mit ihren herben Formen und Dissonanzen in Figuren- und Gruppenbildung rückt sie davon ab. Die sich darin aussprechende Stilwandlung bestätigt die von uns vertretene Annahme, daß die Haarlemer Kopie in die zweite Hälfte der vierziger Jahre zu setzen ist, während die freiere Berliner Wiederholung wohl in eine etwas spätere Zeit fällt. Bevor er seinen Monumentalstil der fünfziger Jahre zur Reife bringt, hat er alle von Italien ihm zugekommenen Anregungen in seine Formensprache eingearbeitet. Er hat sich — teilweise unterstützt durch Ausblicke auf italienische Renaissancewerke — von dem barocken Überschwang der Frühzeit gelöst und auf neue Ziele geworfen. Was jene Werke dazu beitrugen, war vorwiegend die Andeutung einer Richtung.

Symptome des Stilwandels drängen sich immer von neuem auf bei Wiederholungen von früher schon behandelten Gegenständen. Wenn er die Opferung Isaaks wieder vornimmt, so wird in der Radierung von 1655 (b. 35; Abb. 139) etwas ganz anderes daraus als in dem zwanzig Jahre zuvor entstandenen Petersburger Gemälde (Abb. 41). Abraham, Isaak und der Engel sind fest zusammengepreßt in einer Gruppe, die, möglichst in eine Ebene geschoben, parallel zur Bildfläche ausgerichtet ist. Indem auch Abrahams linker Arm mit dem gezückten Dolch in dieselbe Ebene gelegt ist, bekommt seine Haltung gegenüber dem Momentanen und Hastigen auf dem Frühbild etwas Stabiles. Der ganzen Anlage eignet ein reliefartiger

Charakter, wozu auch der flach geschichtete landschaftliche Hintergrund beiträgt. Ist der Elan der plötzlichen Bewegung einer größeren Ruhe gewichen, so prägt sich alles was an innerer Bewegung und Erschütterung in dem Vater vor sich geht, viel tiefer auf seinem Antlitz aus; der ihm in den Arm fallende Engel mit seinem besorgten Ausdruck ist ganz mitfühlende Seele. Wie im Vergleich mit Radierungen der früheren Zeit durch die Art der Aufteilung der Fläche und die Fleckenverteilung von Schwarz und Weiß neue dekorative Werte geschaffen werden, das zeigt sich hier an einem herrlichen Beispiel... Ähnlich groß wie der Abstand zwischen den beiden Opferszenen ist der der radierten Bewirtung der Engel durch Abraham (1656, b. 29) von dem Petersburger Gemälde der gleichen Szene aus der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre (B. 223). Hält dieses sich so weit in der Tradition, daß die Engel als Jünglinge gegeben sind, der eine eben mit pathetisch vorgestreckter Rechten das Wort von der Geburt des Sohnes dem mit ihnen zu Tisch sitzenden Abraham verkündend, so tafeln sie auf der Radierung als bärtige Männer von fremdländischem Aussehen, nach orientalischer Art mit ineinandergeschlagenen Beinen am Boden hockend; der welcher Jahve vorstellt, ein langbärtiger Greis, wendet sich, in der Rechten die Trinkschale haltend, mit einer freundlich lächelnden Jovialität an Abraham, während dieser in ehrfurchtsvoller Devotion mit vorgebeugtem Oberkörper der Prophezeiung lauscht. Wir kennen die Quelle für die orientalisch anmutenden Gestalten. Als Vorbild benutzte Rembrandt eine indische Miniatur, von der sich eine Kopie von seiner Hand im British Museum befindet (HdG. 926). Da es eine ganze Anzahl ähnlicher Zeichnungen von ihm gibt, so hat Friedrich Sarre [5]) wohl mit Recht geschlossen, daß er in seiner Sammlung ein Album mit indischen Miniaturen besaß, von



139. Die Opferung Isaaks. b. 35.

denen er sich Kopien herstellte. Es war jedenfalls der von ihm so geschätzte Kuriositätswert des Exotischen, was ihn zu der Nachzeichnung reizte. Und wenn er durch Übernahme einer solchen Figur in die Radierung den Eindruck des Seltsamen und Absonderlichen erwecken wollte, so ist ihm das jedenfalls gelungen.

Unter den Radierungen mit biblischen Gegenständen aus der Spätzeit stehen die des neuen Testamentes vor denen des alten an Zahl weit voran. Als künstlerisches Problem nimmt das Nachtstück und das verstärkte Helldunkel einen breiteren Raum ein als früher. Nachdem das Nachtstück in der Malerei der vierziger Jahre eine große Vervollkommnung erfahren, geht nun die Radierkunst mit neuen technisch bereicherten und verfeinerten Mitteln daran. Ein Hauptfortschritt liegt darin, daß größere Tonflächen geschaffen und in Massen von verschiedenen Stärkegraden, abwechselnd mit zeichnerischem Lineament, gegeneinander gestellt werden, was eine Steigerung der Farbigkeit und der Ausdruckskraft des Helldunkels bewirkt. Das führt zugleich einen Wandel in dem dekorativen Charakter des Bildes herbei. An Stelle einer durchgehenden Tonigkeit, wie sie das Blatt des »heiligen Hieronymus im Zimmer« von 1641 beherrscht, tritt ein größerer Reichtum von Kontrasten, ein helleres Leuchten des Weiß und ein tieferes Dunkel des Schwarz. Dabei wird das Helldunkel in erhöhtem Maße einer religiösen Idee dienstbar gemacht.



140. Die Flucht nach Ägypten. b. 53, I.

An der Spitze der Nachtstücke der fünfziger Jahre steht die Radierung der Flucht nach Ägypten (1651, b. 53). Wie der Schein der Laterne Josefs, der dem Zuge voran leuchtet, die Schwärze der Nacht gleichsam vor sich aufreißt und nach hinten auf die Figuren zurückstrahlt, so daß sie als das einzig Erkennbare vor der unbestimmten Schattenwand der Landschaft aufleuchten, das kann nicht überzeugender

zur Anschauung gebracht werden, aber nur in den besten Abdrücken des ersten Zustandes enthüllt sich der volle Reiz des Blattes. Und wie ist der Beschauer gehalten, sich in die schleichende Bewegung des Zuges einzufühlen! Will man den Fortschritt in der Helldunkelbildung bei künstlichem Licht in einer Landschaft ermessen, so vergleiche man das kleine Blatt der »Ruhe auf der Flucht« aus der Mitte der vierziger Jahre, wo die heilige Familie beim Schein einer Laterne rastet (b. 57)... Die Anbetung der Hirten in der Hütte bei Nacht und Laternenschein, eine Aufgabe, für die in der Malerei der vierziger Jahre verschiedene hervorragende Lösungen gefunden waren, wird nun auch von der Radierung in einer größeren Breitdarstellung in Angriff genommen (um 1652, b. 46). Rechts in der Ecke die heilige Familie, zwischen den Eltern das schlafende Kind, der lesende Josef durch das hereintretende Hirtenvolk in der Lektüre unterbrochen und von seinem Buch aufblickend, die den Ankömmlingen den Rücken kehrende auf Kissen gebettete Maria mit der Hand an der Wange wie apathisch dumpf vor sich hinbrütend. Die Hirten trapsen mit Kind und Kegel herein unter Führung eines bärtigen Mannes, der mit der Linken den Hut lüftet, um seine Reverenz zu bezeigen, in der Rechten die Laterne hält. Wie auf der Flucht nach Ägypten ist die Laterne der einzige Lichtspender. Der von ihr ausgehende Schein erhellt nur schwach das Raumdämmer und schneidet ein paar hellere Flecken an einzelnen Stellen heraus. Nichts Frohes, Heiteres, Beglücktes, kein freudiges Begrüßen der Ankunft des Herrn, wie es sonst bei dieser Szene angedeutet zu werden pflegt. Eine trübe gedrückte Stimmung liegt über dem Wochenlager und teilt sich den Ankömmlingen mit, und als ein Ausdrucksäquivalent dieser Stimmung erscheint auch das lastende Dunkel, in dem alles versinkt... In dieselbe Stimmungsregion führt ein Gegenstand, bei dem gewiß keine Nötigung zur Schwermut vorlag: der Zug der Kinder mit dem Dreikönigsstern zu Epiphanias auf der etwa gleichzeitig entstandenen Radierung (b. 113), die Umarbeitung eines früheren von uns schon erwähnten Entwurfes auf einer Zeichnung im British Museum. Mit der Verwandlung in ein Nachtstück ist aus der harmlosen Genreszene alles Fröhliche und Ausgelassene gewichen und der Geist der Schwere eingekehrt. Was man aus der vorherrschenden Finsternis spärlich aufleuchten sieht, macht einen grämlichen Eindruck. Alles erscheint dem künstlerischen Hauptmotiv untergeordnet: das Strahlen des von irgend einer Lichtquelle getroffenen großen papierenen Sterns, den der vom Rücken gesehene Junge auf der Stange trägt, inmitten der dunklen Umgebung möglichst sinnfällig zu machen.

Wie sich mit Nacht- und Dunkelbild die monumentalisierende Tendenz vereinigt, sei noch an einigen Beispielen erläutert. Die Grablegung (b. 86), deren ersten in Strichzeichnung angelegten Zustand

(Abb. 138) wir schon ausführlicher besprachen, ist auf dem zweiten zu einem tief verdunkelten Nachtstück mit kontrastierenden Tonflächen geworden. Nur das Licht, das ein unten in der Grabhöhle stehender Mann hält, wirft ein paar grelle und flackernde Scheinflecke auf die Umgebung, weiter davon herrscht undurchdringliche steinerne Finsternis. Bei einem Vergleich mit dem ersten Zustand sieht man, wie das was in der Erfindung an Monumentalität steckt, erst jetzt durch die Art der Belichtung aus dem Figürlichen und Architektonischen ganz herausgeholt wird. . . Die Darbringung im Tempel in Hochformat (b. 50, Abb. 158) enthält keinen sichtbaren Beleuchtungskörper, ist aber ihrer ganzen Anlage nach als Dunkelbild mit einem magischen Licht aufzufassen. Der von Rembrandt seit seiner Frühzeit öfter in Malerei und Radierung dargestellte Gegenstand, der auch in einer Anzahl von Zeichnungen variiert worden ist, hat hier die vollkommenste und seelisch tiefste Verbildlichung gefunden. Sowohl der Gruppenbau der drei Hauptfiguren wie jede einzelne der Gestalten ist mit einer seltenen monumentalen Größe begabt. Simeon vor dem Thron des Hohenpriesters in die Kniee gesunken, das Christuskind auf einem Tuch wie ein göttliches Etwas in heiliger Scheu präsentierend, mit verzücktem Aufblick ganz hingenommen von dem Wunder des Augenblicks; der Hohepriester in Profil durch seinen weit in die Breite ausgreifenden reich gestickten Mantel zu einer Masse von großem Volumen erweitert; in einer hinteren Zone im Zentrum ganz frontal gestellt ein zweiter Mann der Synagoge in einer unerhört phantastischen Kostümierung, mit einer helmartigen reichgezierten Kopfbedeckung; die durch ihn betonte mächtige Vertikale, die der Komposition Halt und Bedeutung gibt, verstärkt durch die Parallele des langen, in einen Federbüschel auslaufenden Stabes, den er in der rechten Hand hält, während der auf dem vorgestreckten Arm aufliegende Mantel sich flügelartig ausbreitend die Lücke zwischen Stab, Arm und Rumpf füllt. Die ineinander verschobenen Massen der drei Figuren geben der Komposition eine ungeheure Wucht. Alles andere, das in die Ecke gedrängte Elternpaar und die Architektur, in der rechts und links oben in bogenartigen Öffnungen zwei Köpfe sichtbar werden, ist nur Begleitung für die Dreifigurengruppe. Das Architektonische, so weit es aus der Finsternis auftaucht, wieder in ganz einfachen strengen Formen gehalten. Der Thron des Hohenpriesters ein mit einer Draperie bedeckter Block ohne jeden sonstigen Zierat; im Hintergrund ein Bogen auf einer Säule, rechteckige Flächen und würfelartige Bildungen, reine Konstruktion für den dekorativen Organismus. Das Licht, als magischer Faktor zur Durchleuchtung des finsteren Tempelraumes verwandt, ist ganz auf die Hauptgruppe eingestellt und läßt das Gesicht des Simeon am hellsten aufflammen, das zugleich als einzig aufwärts gerichtetes sein geistiges Übergewicht erhält, während die Blicke der beiden Priester gesenkt sind. In der Ferne wird



das Tiefendunkel nur durch einen zwischen Vorhängen sich durchringenden schmalen Schimmer unterbrochen. Der aufgebotene Reichtum malerischer Werte hat etwas Berauschendes und entfaltet sich unabhängig von der plastischen Daseinsform der Dinge sozusagen in einer eigenen Domäne. Was nur die Schwarzweißkunst an farbiger Wirkung herzugeben vermag, wird ihr bis zum letzten entlockt und nach denselben Grundsätzen wie in der gleichzeitigen Malerei zur Anwendung gebracht. Man sehe, wie sich an den Stoffen der Gewänder aus der Art der Valeurbezeichnung der koloristische Eindruck ergibt. Das Wunderbarste aber ist, wie Licht und Farbigkeit an den geistigen Ausdruck angepaßt sind und dazu beitragen, das Erhaben-Feierliche des Vorgangs zu Gemüte zu führen [6]).

Wir werden auf diese und andere biblische Darstellungen in ihrer spezifisch religiösen Bedeutung im folgenden Kapitel zurückkommen. Hier sei nur noch mit Rücksicht auf die verfolgten stilistischen Gesichtspunkte die umfangreiche Kreuzigung Christi von 1653 (b. 78, Abb. 155) erwähnt, die, aus dem gleichen Jahre wie das Ecce homo, ihrem Format nach eine Art Gegenstück dazu bildet und bei der Umarbeitung späterer Zustände dieselben Richtlinien, die für die späten Zustände jenes Blattes bestimmend sind, erkennen läßt. Beidemale eine große Menschenmenge unter dem Eindruck eines sich vor ihren Augen abspielenden Vorgangs, aber während es dort Tag ist bei vollem Sonnenlicht, wird für die Beleuchtung hier die bei dem Tode Christi eintretende Finsternis maßgebend. Ein Hauptmotiv für die Aufgabe: die bewegte Masse als impressionistisches Fernbild unter der Wirkung des das Dunkel durchbrechenden, vom Himmel niederfahrenden und den Gekreuzigten verklärenden magischen Lichtes. Weist die Folge der ersten drei Zustände nur geringfügige Veränderungen auf, so ist im vierten (Abb. 156) eine völlige Umredaktion vorgenommen und zwar im Hinblick auf eine Verstärkung der Finsternis gegenüber dem Licht und eine Steigerung des monumentalen Eindrucks. Um das ihm Vorschwebende zu erreichen, hat der Künstler vor den gröbsten Eingriffen nicht zurückgescheut, durch Auskratzen und Überarbeiten die Wirkung teilweise beeinträchtigt. Die Anlage ist stark vereinfacht, viel figürliches Detail ausgeschieden; an Stelle einer unruhig flutenden Massenbewegung tritt eine Akzentuierung einzelner weniger Gestalten unter Hinzufügung einiger neuer Elemente. Zu diesen gehört der Reiter in Profil mit hoher dreigeteilter Mütze, der einer Medaille des Giovanni Francesco Gonzaga von Pisanello entlehnt wurde, — ein Zurückgreifen auf italienische Monumentalität an einer Stelle, wo es ihm um die Anbringung eines vorzüglich monumentalen Motivs zu tun war. Auch dürfte das daneben sich aufbäumende, von einem Knecht am Zügel gehaltene reiterlose Pferd, das an die Rosse von Monte Cavallo erinnert, wohl auf ein antikes Vorbild zurückgehen. Durch die Zusammenfassung größerer

Massen, durch die Herausarbeitung weniger Figuren zu machtvollen Gebilden und die stärkere Betonung geometrischer Grundformen, hat er dem, was die erste Konzeption an monumentalem Gehalt barg, eine erhöhte Ausdruckskraft zuzuführen gesucht.

Hielten in der früheren Zeit Malerei und Radierung nicht immer miteinander Schritt, so sind die für den Spätstil grundlegenden Eigenschaften von vornherein in beiden Techniken die gleichen, indem in beiden zugleich die letzte und höchste Stufe erreicht wird. Unter den Stoffen überwiegen in der Malerei bei weitem die Bildnisse. Auch bei der Erfindung von Historien erhielt das Bildnishafte eine bevorzugte Rolle. Er stellte gewöhnlich nur ganz wenige Figuren neben einander und wählte gern das Halbfigurenbild. Es zog ihn nach der Seite des Menschlich-Ausdrucksmäßigen, und darauf stellte er mit einer gewissen Einseitigkeit seine Mittel ein. Was dem nicht diente, wurde möglichst beschränkt oder ferngehalten. Landschaft und Innenraum treten immer mehr zurück, spielen keine selbständige Rolle und scheiden im Laufe der sechziger Jahre gänzlich aus. Was einen Schauplatz abgeben soll, wird aufs äußerste beschnitten; Wirklichkeitselemente in realistischer Vergegenwärtigung kommen nur soweit zur Anwendung, als es die Kennzeichnung der Situation unbedingt erfordert; im übrigen erscheinen sie in weitgehenden Abstraktionen für bestimmte dekorative Zwecke stilisiert. Aufgaben, bei denen es sich darum handelt, einen Wirklichkeitsausschnitt mit Figuren bei irgendeinem Vorgang aus dem täglichen Leben impressionistisch zu verbildlichen, wie er sie sich bei den Radierungen der badenden Männer oder der Kolfspieler gestellt hat, kommen in der Malerei gar nicht vor. Diese Art von Impressionismus und von Freilichtproblematik blieb der Graphik vorbehalten.

Ein Fortschreiten nach der impressionistischen Seite macht sich auf dem Gebiete der Malerei in einem Verfahren der Pinseltechnik bemerkbar. Er vervollkommnet sich darin, seine Gebilde aus farbigen Valeurs aufzubauen, indem er diese in Flecken unverschmolzen anlegt und dem Auge des Beschauers die Zusammenfassung überläßt. Die Errechnung und Eingliederung der formbildenden Valeurs ist eine so subtile und sichere, daß sich auf kurze Entfernung das Stück als eine lückenlose Einheit darstellt. Die Malweise der Spätzeit unterscheidet sich von der des getragenen Stils dadurch, daß sie das harmonisierende Tonbad aufgibt und durchweg die farbigen Flecken als konstitutive Elemente für den Organismus einsetzt. Ohne jede den Gegenstand zeichnerisch umschreibende Formbildung wird dieser ganz aus der Farbe heraus erzeugt. Eine ungeheure Wucht und Gewalt fährt in seine malerische Sprache. Er wendet alle möglichen Handhaben an, um die erwünschte Lebendigkeit und Überzeugungskraft des Eindrucks zu erzielen. Wenn ihm der Pinsel nicht genügt, benutzt er die Finger und

greift zu dem Spachtel. Stellenweise erheben sich die Farbenschichten hoch über die Leinwand. Die Oberfläche erhält dadurch etwas Rauhes und Bewegtes. Namentlich in Arbeiten der sechziger Jahre exzelliert diese Technik und erreicht ihren Höhepunkt.

Wie sehr den Zeitgenossen das Außergewöhnliche seines Malens auffiel, ersehen wir aus verschiedenen Berichten. Baldinucci, in dem wir die Stimme von Rembrandts Schüler Bernard Keilh vernehmen, überliefert: er habe sich eine höchst absonderliche Malweise zurechtgemacht, die ganz sein eigen war, ohne innere und äußere Konturen, mit gewaltigen, überhitzten und immer von neuem locker hingesetzten Pinselhieben; das Unglaublichste sei aber, daß er bei dieser Technik so langsam, bedächtig und sorgfältig arbeitet wie kein anderer; an manchen Stellen habe er die Farben beinahe einen halben Finger dick aufgetragen. Das Werturteil wird dahin zusammengefaßt, daß die Qualität seiner Malereien mehr auf glücklicher Zufallswirkung als auf seinem hervorragenden Können beruhte. Da Keilh in den fünfziger Jahren in Rembrandts Atelier war, so hat er jedenfalls Eindrücke von der Malweise dieser Zeit übermittelt. Für ein verständnisvolles Eingehen zeugt, was der französische Kunstkenner Roger de Piles aussagt, der während seines mehrjährigen Aufenthaltes in Holland als Staatsgefangener eine gründliche Kenntnis seiner Werke erlangen konnte und der seinen Lesern sein Farbensystem auseinanderzusetzen und durch Vergleiche klar zu machen sucht. »Jeder Zug seines Pinsels«, schreibt er, »gibt ebenso wie jeder Strich seiner Radiernadel den Partien des Gesichtes einen Charakter von Leben und Wahrheit, der sein Genie bewundernswert erscheinen läßt. Er hatte ein außergewöhnliches Verständnis für das Helldunkel, und seine Lokalfarben unterstützen und heben sich gegenseitig. Sein Inkarnat ist nicht weniger wahr, weniger frisch, weniger gepflegt als das von Tizian. Diese beiden Maler waren überzeugt, daß es Farben gäbe, die durch eine übertriebene Mischung miteinander verdürben, weshalb man sie mit dem Pinsel so wenig als möglich durcheinander bringen dürfe. Sie bereiteten durch benachbarte Farben eine Unterlage vor, die der Natur so nahe als möglich kommen sollte. Auf diese noch nasse Schicht setzten sie leichte Striche und reine Farbentöne, um die Kraft und Frische der Natur zu erreichen, und führten so das was ihnen die Beobachtung an dem Modell bot, zu Ende. Der Unterschied zwischen beiden in der Beziehung ist, daß Tizian die auf Grund seiner Wahrnehmung angelegten Flecke mehr verschmolz und für das Auge weniger sichtbar machte, während sie bei Rembrandt, wenn man von der Nähe zusieht, weit auseinander liegen, aber in einer entsprechenden Entfernung gehen sie ganz zusammen infolge der richtig angesetzten Pinselstriche und der Abstimmung der Farben. Diese Technik ist bei Rembrandt einzigartig und ein überzeugender Beweis dafür, daß die Fähigkeit dieses

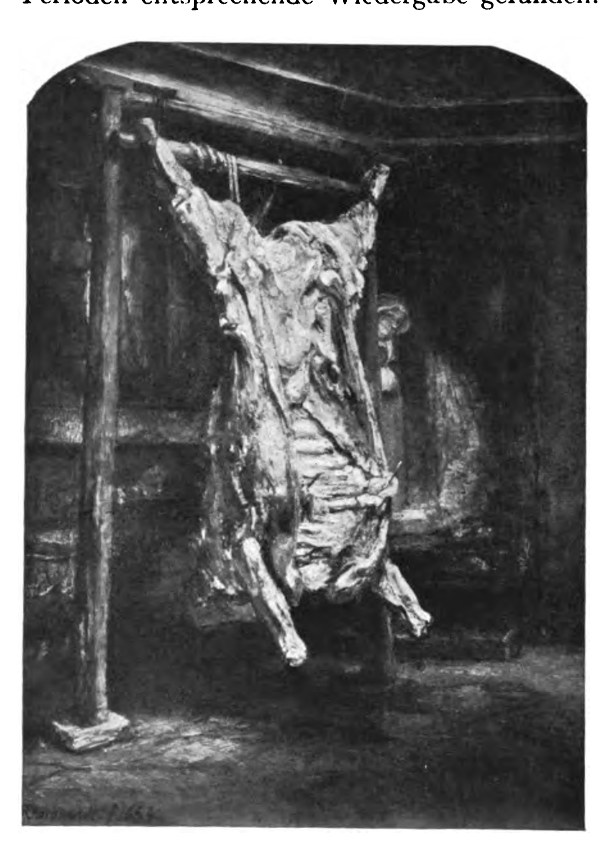
Malers ihn vor Zufallswirkungen bewahrt, daß er als souveräner Meister seine Farben beherrschte«. Roger de Piles widerlegt also, was Baldinucci an Rembrandt aussetzt: daß seine Wirkungen mehr vom Zufall als von seinem bewußten Können abhängig seien, und sucht das Gegenteil zu erweisen. Treffend ist der Vergleich mit Tizian, dessen Alterstechnik ja in der Tat mit Rembrandts Spätstil verwandt erscheint. Aber er hält sowohl Figur als Grund unbestimmter und schummeriger als die Venezianer das Cinquecento. Je nach der Stellung, die man zu ihm einnahm, und dem Verständnis, das man seinem Verfahren entgegenbrachte, wurde dieses gelobt oder getadelt. Wenn Baldinucci weiterhin anführt, er hätte seine Bilder häufig nicht vollendet, so beruht das jedenfalls darauf, daß man die mit frei hingesetzten Flecken schaltende Malerei als unfertig ansah, was wohl eine weit verbreitete Meinung war. Demgegenüber pflegte Rembrandt, wie Houbraken überliefert, zu sagen: ein Stück sei vollendet, wenn der Meister das was er sich vornahm, darin verwirklicht hat. Die welche zu nahe an seine Bilder herantraten, soll er zurückgewiesen haben mit den Worten: der Geruch der Farben würde sie belästigen.

In bezug auf das Zusammenwirken von Farbe und Licht gelangt er in dem Spätstil zu der höchsten Vollendung. Da, wo das Licht gesammelt ist, entwickelt sich eine unerhörte Leuchtkraft. Neben einzelnen Stellen, die von einer ausgesprochenen Lokalfarbe beherrscht werden, aber jetzt auch breit angelegt und durch die technische Behandlung aufgerauht erscheinen, stehen Fleckengebilde mit vielfach ineinander gewobenen Partikeln, deren unergründliche Konglomerate jeder farbigen Analyse spotten. Durch die Art der Fleckenanlage soll die Illusion einer mitwirkenden vibrierenden Atmosphäre erzeugt werden. Wo das Licht sich mit den offenen Flecken und Strichen trifft, wird es gleichsam in Bewegung gehalten und zu einem vorher nicht erreichten Flimmern und Glänzen gebracht. Der »Mann mit dem Goldhelm« in der Berliner Galerie (B. 356), wo das Licht auf dem Helm gesammelt ist, mag als eins unter vielen Beispielen genannt werden. Unter den lokalen Farben erfährt das Rot neben Gelb und Gold noch immer eine Bevorzugung und wirkt wie ein sonorer Klang in einem Orgelakkord. Es ist eine andere Qualität von Rot und wird auf eine andere Art zur Geltung gebracht als etwa auf dem Berliner Susanna-Bilde die Fanfare des Mantelrot, das aus einer warmbraunen Gesamttönung herausschmettert. Bis in die letzten Werke, Verlorener Sohn, Amsterdamer Doppelporträt, Braunschweiger Familienbild, hat die Pracht des Rot die Führung.

Wie ein stillebenhafter Natureindruck mit den neuen farbigen Mitteln verbildlicht wird, zeigt der geschlachtete Ochse von 1655 im Louvre (B. 421), von dem es eine zweite etwas veränderte Fassung in Glasgow gibt (B. 422). Es ist dasselbe Thema, das er schon früher einmal



in einem 1637 datierten Gemälde (Philadelphia, Slg. Johnson, B. 575) behandelt hat: ein enthäuteter Ochse mit aufgeschlitztem Leib, an einer Stange aufgehängt. Was ihn zu der Aufgabe reizte: der farbige Eindruck der unter die Wirkung eines stark einfallenden Lichtes gestellten Fleischmassen, hat jedesmal eine den stilistischen Eigenschaften der verschiedenen Perioden entsprechende Wiedergabe gefunden. Auf dem früheren Werk ist die Lichtquelle durch ein Fenster an der hinteren Wand des Schlachtraumes angegeben und den kubischen Formen sozusagen die Farbe auf den Leib geschrieben. Das Louvrebild, ein Meisterstück impressionistischer Koloristik, verrät jene später erlangte wunderbare Freiheit, das als Ferneindruck erfaßte Ganze in farbigen Werten mit breit hingesetzten Flecken zu vergegenwärtigen, wobei das durch den Raum flutende und das auf die Dinge auffallende Licht, als einheitliche Potenz gefaßt, die illusionistische Wirkung unterstützt. Die Phantasie, die in dem optischen Erlebnis das Schillern, Schimmern und Irisieren als rein malerische Qualitäten entdeckt, verwandelt das an sich unästhetische Naturmotiv in eine glutvolle Farbenorgie. So steht das Werk durch Größe der Auffassung und Kolorit in der an Stilleben so reichen holländischen Kunst ganz einzig da und greift über den Rahmen dessen was man gewöhnlich darunter versteht, hinaus. Bezeichnend ist, daß er der »nature morte«, wie schon früher bei den toten Pfauen und dem Jagdstilleben, wieder ein menschliches Wesen beigibt (im Louvre eine im Hintergrunde erhöht stehende Frau, die ruhig vor sich hinblickt, in Glasgow eine Magd, die das Blut am Boden aufwischt) und dadurch das Tote in eine Beziehung zu etwas Lebendigem gesetzt hat.



141. Der geschlachtete Ochse. Louvre.

Das in demselben Jahr entstandene Gemälde die Verklagung Josefs durch Potiphars Frau in der Berliner Galerie (B. 402) gibt auf dem Gebiet der Historie den großen Abstand von den Werken im Höhepunkte des getragenen Stils (1648) zu erkennen. Indem es ihm ganz um das Malerisch-Farbige und um die Kraft des geistigen Ausdrucks zu tun ist, vernachlässigt er es, die als Schauplatz dienende Räumlichkeit mit ihrem gegenständlichen Inhalt zu einer für ein Laienverständnis ohne weiteres faßbaren Klarheit zu führen, worauf sich gerade die Masse der holländischen Innenmaler mit besonderem Eifer verlegte. In welchem Zusammenhange die das Schlafzimmer füllenden Dinge und in welchem Richtungsverhältnis die einzelnen Teile zueinander stehen, das Bett mit dem Baldachin und den vergoldeten Holzschnitzereien und die anderen Vorhangdraperien, das ist, nach einem rein naturalistischen Maßstab gemessen, teilweise unstimmig und verworren. Es ging ihm nur darum, alle diese Objekte in ihrer farbigen Erscheinung als konstitutive Elemente an der für seinen malerisch-dekorativen Organismus erforderlichen Stelle einzuordnen. Wenn er jetzt ein Prunkbett mit barocken vergoldeten Holzschnitzereien anbringt, so sind die ornamentalen Glieder und Einzelheiten der Füße und Säulenpfosten gar nicht wahrnehmbar, sondern in der schummerigen Atmosphäre treten nur farbige und leuchtende Flecke in die Erscheinung. Und so wird alles Stoffliche seiner materiellen Stofflichkeit entkleidet und einem irrationalen Bereich der reinen Farbe unterstellt. Den Mittelpunkt der Handlung bildet als Hauptfigur Potiphars Weib, die neben dem Bette mit übereinandergeschlagenen Beinen sitzt, der eine Fuß auf Josefs geraubtem Mantel ruhend. In der Art ihres Blickes und in der auf den jenseits des Bettes entfernt stehenden Josef weisenden Handbewegung ist das Gemeine und Hämische ihres Wesens ungemein drastisch charakterisiert; der ruhig neben ihr stehende Gatte hängt an ihrem Munde; nicht sehr glücklich ist die Gestalt Josefs mit der abwehrenden Armgeste. Durch die Art der Beleuchtung wird der Sinn des Vorgangs verdeutlicht. Das Lichtzentrum liegt auf der weißen Fläche der umgeschlagenen Bettdecke, von der sich als wichtigstes Ausdrucksmotiv der Josef bezeichnende und bezichtigende Arm der Frau abhebt. Reflexe der Decke gehen auf sie über und sie erscheint mit ihrem hellroten golddurchwirkten Kleid vor der tief karmoisinroten Lehne des Sammetstuhls als die am hellsten beleuchtete der drei Gestalten. Das Kostüm des im Schatten stehenden Gemahls mit dem Panzer vor der Brust, den Waffen, den durch den Turban geschlungenen Ketten ist hauptsächlich in goldig-metallischen Tönen gehalten, die aus dem Dunkel schimmern und aufblitzen. Als Fond die mattblauen Draperien mit den goldenen Fransen des Bettvorhangs. In dem zauberhaften Ensemble bilden Rot und Gold die am meisten ins Auge fallenden Farben.

Unter den Historien mit lebensgroßen Halbfiguren ist der Kasseler Jakobs-Segen (1656, B. 404, Abb. 161) in den fünfziger Jahren wohl die größte malerische Leistung und überhaupt eine der hervorragendsten Schöpfungen des Rembrandtschen Pinsels. Auch hier wird die Komposition im wesentlichen mit drei Hauptfiguren bestritten, zu denen die beiden Kinder als subordinierte Elemente treten; wie es denn eine ganze Reihe von Darstellungen gibt, die von einer Dreizahl von Gestalten beherrscht werden (z. B.: Radierung: Darbringung im Tempel in Hochformat; Gemälde: der Zinsgroschen, Lord Allendale; Petri Verleugnung, Eremitage; die Szenen aus der Geschichte der Esther in Moskau und Bukarest). Was Bildern der Spätzeit eine so ungeheure Ausdruckskraft verleiht, geht nicht allein von den Köpfen aus, sondern gibt sich auch in der Aktion irgend eines für den Vorgang wesentlichen Körpergliedes kund. Wie auf dem Potiphar-Bilde die verächtliche Handbewegung des Weibes, so ist hier der segnende Arm des alten Jakob zu einem Angelpunkte der Komposition gemacht. Die ganze Anlage folgt dem Geiste der religiösen Handlung, wie später noch näher erörtert werden wird. Was von Raum gegeben ist, eng um die Figuren begrenzt und nur durch einen Teil des von einem hohen Augenpunkte gesehenen Bettes und durch ein paar Vorhänge gekennzeichnet, trägt dazu bei, Blick und Aufmerksamkeit auf die Begebenheit zu konzentrieren. Unterstützt wird das durch das Licht, das seinen Sammelplatz auf dem Körper Jakobs hat, dem segnenden Arm und der umgebenden Partie, während das Gesicht leicht beschattet ist. Das überwältigende Farbenschauspiel ist beherrscht von einem Gelb, das sich in dem Lichtzentrum ausbreitet und an verschiedenen Stellen in Abstufungen wiederkehrt, bei Jakob an Kappe und Pelzumhang, bei Josef an Rock und Turban, bei dem älteren Sohn an dem Rock und den blonden Haaren; dem ordnet sich das Rot der Decke in seinem Stärkegrad unter. Was nach dem Hintergrunde zu liegt, verschummert in einem Gewirr von unbestimmten Tönen. Erinnert man sich des zitronengelben Leutnants auf der Nachtwache, bei dem das Licht gleichsam an der plastischen Form klebt, so wirkt es hier wie ein an die Atmosphäre gebundenes und im Verein mit ihr die Körper umspielendes und vibrierendes Fluidum. Alles Starre ist gelöst und der Bewegungsreichtum der Farbensprache schmiegt sich mit der inneren Bewegtheit der seelischen Sprache ineinander.

Es gibt in den fünfziger Jahren etliche kleine Bilder mit einem ausführlicheren Schauplatz, und man sieht, wie dann das Szenarium von derselben monumentalisierenden Tendenz bestimmt wird wie bei den Radierungen. Sehr deutlich tritt diese bei dem Gemälde der Zinsgroschen vom Jahre 1655 (London, Lord Allendale, B. 403) in der Verbindung von Figürlichem und Architektonischem hervor. Die Handlung

spielt sich ab in einer Art Vorraum des Tempels, nach hinten abgeschlossen durch eine einfach gegliederte Steinmauer mit einem großen, auf Pfeilern ruhenden offenen Bogen in der Mitte, in den die symmetrisch angelegte Hauptgruppe eingestellt ist. Der Bogen öffnet sich gegen einen in der Ferne verschwimmenden freien Raum, in dessen Mitte sich ein großer Pfeiler erhebt, um den Menschen wandeln; aus einem Fenster ganz im Hintergrunde blickt eine Frau; Einzelheiten, die erst bei einer kürzlichen Reinigung des Bildes deutlicher zutage getreten sind. Die Kom-



142. Der Zinsgroschen. London, Lord Allendale.

position ist durch den Bogen und die von ihm umschlossene Hauptgruppe zentriert, was dadurch besonders betont wird, daß Christus und der ihm die Münze vorweisende Pharisäer in Profil einander gegenüberstehend einen Juden in Frontansicht in ihre Mitte nehmen. Damit hört aber die Symmetrie auf; links schließen sich nur zwei Figuren weiter nach hinten und noch innerhalb des Bogens an, während der ganze rechte Vordergrund von einer Anzahl Menschen, darunter Anhänger des Herrn in teilnahmvoller Ergriffenheit, eingenommen wird, durch einen derselben die Gestalt Christi bis zur Hälfte überschnitten. Der Gegensatz zu der um die Mitte der dreißiger Jahre entstandenen Radierung (b. 68) mit ihrer barocken Dekoration und Bewegtheit, der drastisch übertreibenden Ausdruckssprache, dem pathetisch gesti-

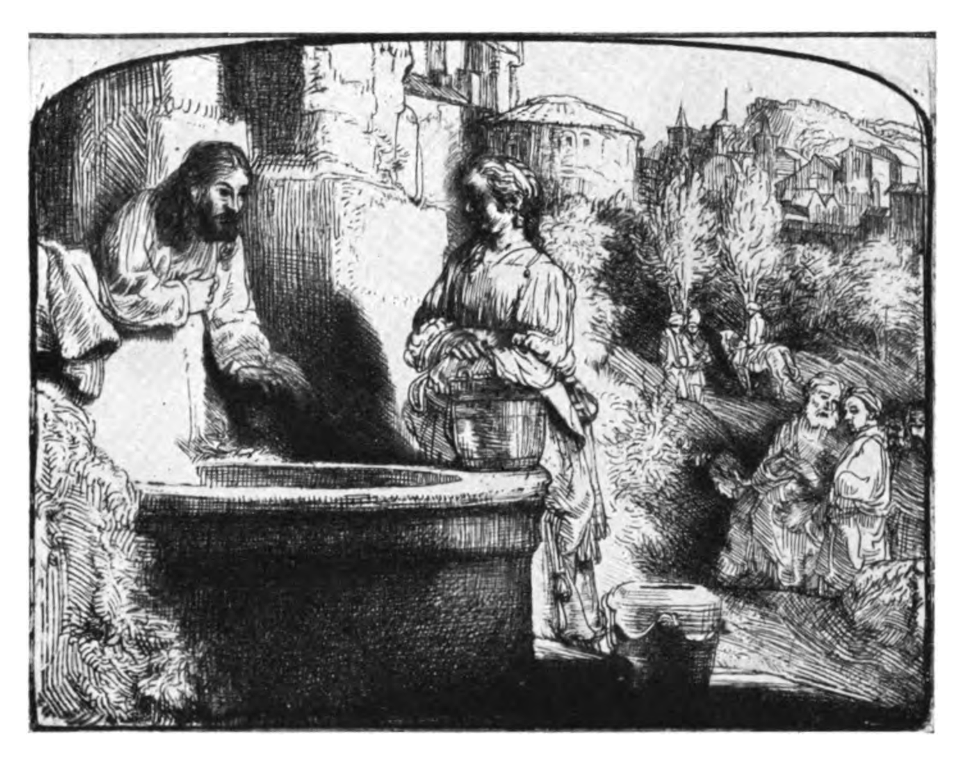
kulierenden Christus ist der denkbar größte. Die symmetrische Dreiergruppe ist zweifellos italienisches Lehngut und entspricht einer häufigen Anordnung bei der Vermählung Mariae 7). Sie findet sich auch auf einer um dieselbe Zeit entstandenen Zeichnung des Zinsgroschens in der Dresdener Sammlung Friedrich August (HdG. 296), wo aber die übrige Durchbildung sich unterscheidet und zu beiden Seiten der Hauptgruppe zwei Menschenhaufen gleichmäßig verteilt sind. Strebt die Anlage des Gemäldes nach Ruhe und Gehaltenheit, so leidet unter dem Zwange der steifen Dreifigurengruppe der Ausdrucksgehalt, namentlich bei der Figur Christi. In gesuchter Einfachheit ist auch das einzige Inventarstück in dem Raume gehalten, die links an der Wand stehende Bank mit ihren Renaissanceformen, die sich der kahlen Strenge der Architektur anpaßt. Der Durchblick durch den Bogen ist eine Reminiszenz an Raumbildungen der vierziger Jahre und gemahnt in seiner hinteren Partie an die Radierung der Synagoge. Einen Hauptreiz erhält das Bild durch seine reiche Farbigkeit. Das Licht streicht von rechts oben durch den Raum und wirft den hellsten Schein auf den weißhaarigen Kopf des Alten in Frontansicht. Von Christus steht nur der obere Teil des Gesichtes und die linke Hand in einem schwächeren Licht; gedämpft sind die Farben seiner Kleidung, ein hellblauer Rock unter braunem Mantel, übertönt von dem kräftigen Rot an der Jacke des vor ihm sitzenden Jünglings. Wahrhaft ergreifend wirken einige Nebenfiguren in dem Gefolge des Herren.

Zu den wenigen Gemälden der fünfziger Jahre mit Bauwerken im Freien zählen die drei Darstellungen Christus und die Samariterin, die zusammen mit der Radierung von 1658 und etlichen Zeichnungen seine Vorliebe für den Gegenstand bekunden. Das einst in der Sammlung Marcus Kappel befindliche nicht sehr bedeutende Stück (1655) ist sowohl im Figürlichen wie im Landschaftlichen augenscheinlich unter dem Eindruck eines italienischen Vorbildes entstanden. Jedesmal bringt er die beiden Figuren mit einer einfachen, groß aufgefaßten, mehr oder weniger umfangreichen Brunnenanlage in Verbindung. Auf dem Petersburger Gemälde von 1658 (B. 592) ist das Brunnenbecken von Säulenarkaden umgeben, die sich bis an den oberen Rand erstrecken und etwa dreiviertel der Breite einnehmen. Christus und die Samariterin sind, je von einem Bogen umrahmt, im Profil einander gegenübergestellt; neben der Frau ein Kind, das seinen Kopf über den Brunnenrand reckt, ein Motiv, das auch auf der kleinen Berliner Farbenskizze (1655, B. 408) vorkommt. Ebenso sind, wie wir bereits in dem Kapitel über die Landschaft ausführten, auf der Radierung (Abb. 143) einfache mächtige Bauformen mit Naturformen in Beziehung gesetzt, wobei die schweren architektonischen Gebilde vorherrschen. Auch die durch die klotzige Brunnenrundung getrennten Gestalten Christi und des Weibes sind in eine große



Form gebracht: sie gerade aufrecht, ihn betrachtend, er mit vorgebeugtem Oberkörper, die Rechte an der Brust, wie in einer demütigen Scheu befangen, als er ihr die Weissagung des Messias kündet.

Dasselbe Streben nach monumentaler Vereinfachung läßt sich bei einer in einem bürgerlichen Wohnraum spielenden Szene wahrnehmen: Tobias und seine Frau (Richmond, Slg. Cook 1659, B. 331; Abb. 144). Geschildert ist, wie die beiden Alten in ihrer Betrübnis des auf der Reise befindlichen Sohnes harren. Der blinde Vater sitzt mit gebeugtem



143. Christus und die Samariterin. b. 70, I.

Rücken müde und in seine Trauer versunken in der Tiefe des Zimmers am wärmenden Feuer des Kamins; die rüstigere Frau, vom Rücken gesehen, neben dem seitlichen Fenster, dreht ihr Spinnrad. In der glatten, fast parallel zur Bildfläche laufenden Rückwand wölbt sich der weite steinerne Bogen über der Kaminöffnung als monumentales Motiv. In möglichst regelmäßigen und klar auffaßbaren Figurationen zeichnen sich die wenigen Dinge in dem kargen Zimmer ab, die Rechtecke der Fensterumrahmung, der Bleiteilung des Glases, des zurückgeschlagenen Ladens, das neben dem Fenster hängende Vogelbauer, der Kreis des Spinnrades, die Stühle, — bei allem sind die tektonischen Grundformen herausgestellt. Man wird sich dessen besonders bewußt bei einem Ver-

gleiche mit dem 1645 datierten kleinen Bildchen in Berlin (B. 249), das auch die Eltern des Tobias darstellt, hier in dem Augenblicke, wo der Mann der Frau Vorhaltungen macht wegen der Ziege, die sie in ihrer Not gestohlen hat. Bei dem Innenraum des früheren Werkes ist es das Kleinwerk, ein Vielerlei von Dingen, ein Durcheinander, Überschneidungen und Verschiebungen, was in seinen malerischen Eigenschaften aufgefaßt und gestaltet ist, wenn sich auch gegenüber Interieurs der dreißiger Jahre (Heilung des blinden Tobias, Abb. 25, und heilige



144. Tobias und seine Frau. Richmond.

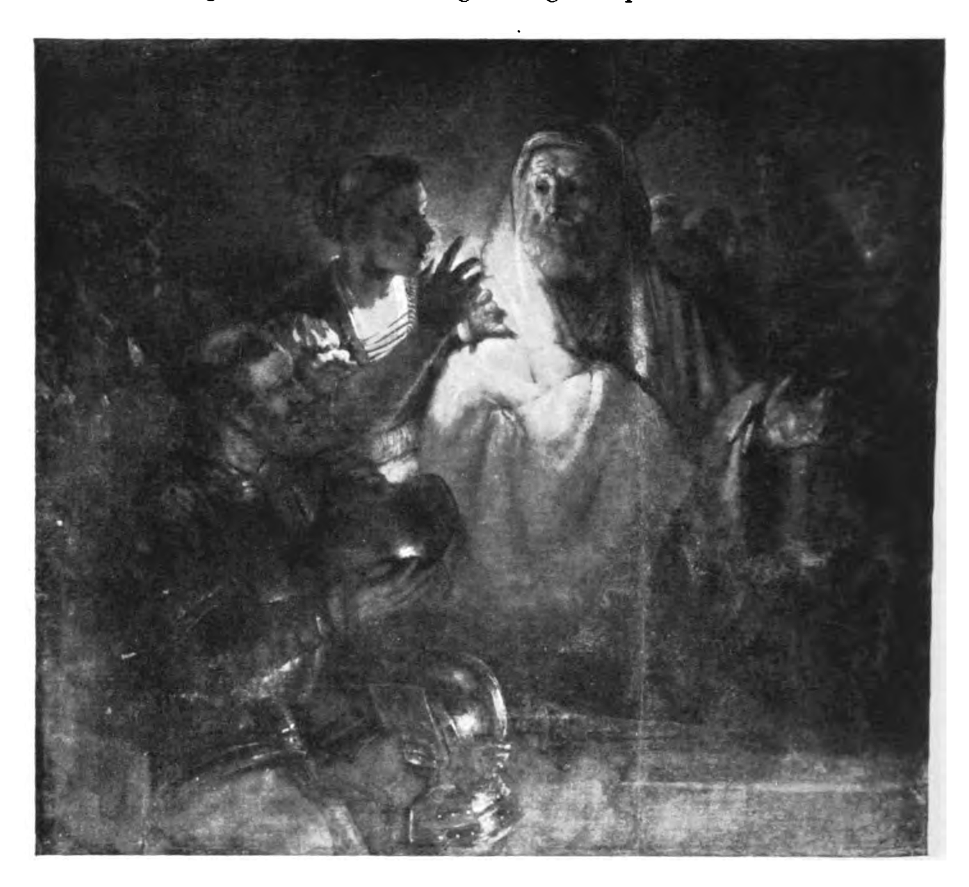
Familie, Abb. 27) ein bedeutender Fortschritt in bezug auf Klärung und Organisierung beobachten läßt. In das Spätbild ist eine völlige Ruhe eingezogen, die sich in den vorher geschilderten Symptomen bekundet. Diese Ruhe, die etwas Schweres, Lastendes, Lähmendes hat, erhält auch als Ausdrucksmoment für die Stimmung Bedeutung. Dadurch daß die beiden Figuren für sich beziehungslos sitzen, der Mann von der Frau abgewandt, prägt sich die Einsamkeit und Verlassenheit aus. Die ganze Atmosphäre ist mit Schwermut getränkt. Der alte Tobias in seinem dumpfen Kummer ist eine der ergreifendsten der unter dem Druck des Daseins stehenden Greisengestalten, die Rembrandt in den fünfziger Jahren geschaffen. Auch in koloristischer Hinsicht gehört das Stück

zu den größten Meisterwerken. Wie sich das durch das Fenster eindringende warme milde Abendlicht durch das Zimmer verbreitet, wie Licht und Farbe in einer unlösbaren, vollkommen überzeugenden Beziehung stehen, das ist das Höchste und Letzte, das er auf diesem Gebiete zu sagen hatte, bevor der realistische Innenraum gänzlich aus seinem Werke verschwindet. Ein großartigeres über ein bloßes Einzelschicksal hinausgreifendes Symbol menschlicher Trauer ist kaum je geschaffen worden.

Enthält das Tobiasgemälde reine Tagesbeleuchtung, die durch das Kaminfeuer kaum beeinträchtigt wird, so hat er ziemlich gleichzeitig ein kleines Interieurbild aus der antiken Sage als Nachtstück bei künstlichem Licht gestaltet: Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis (1658, New York, O.H. Kahn, B. 407). Die Szene spielt sich ab nach der Überlieferung der Sage durch Ovid. Jupiter und Merkur, in der dürftigen Hütte eingekehrt, sitzen an dem für sie zum Mahle gerichteten Tisch. Die einzige Gans, die das arme alte Paar als Hausschatz bewahrt und zur Speisung der Gäste zu opfern sich anschickt, flüchtet sich zu Jupiter hin, während Baucis sie an den Flügeln ergreifen will. Die Figuren sind ziemlich symmetrisch in einer Dreiecksanlage so verteilt, daß Jupiter fast in voller Frontansicht als beherrschendes Element die Mitte einnimmt, im Profil auf der einen Seite der neben ihm sitzende Merkur, auf der anderen knieend Philemon und Baucis, zu einer Masse gleichwie ein Doppelwesen zusammengeschlossen. Ähnlich streng ist das Gestänge und Gebälke des Hüttenverschlages mit seinen Kreuzungen von Horizontalen und Vertikalen angelegt; links ein Ausblick auf das in der Ferne unter einer Bogenwölbung brennende Herdfeuer. Hier wohl ein Vielerlei von Dingen, aber in seinem ornamentalen Eindruck durch die klare regelmäßige, mit ganz einfachen Formen bewirkte Gliederung bestimmt. Das Bild mit der Problematik der zwei Lichtquellen ruft Erinnerungen an ein Frühwerk wie das »Emmaus« im Musée André wach. Wie dort durch den im Profil sitzenden Christus so wird hier durch Merkur eine Lampe verdeckt, die Jupiter in das hellste Licht rückt, das sich über den Tisch und seine Umgebung verbreitet, während auf der anderen Seite aus der Tiefe das Herdfeuer auflodert. Eine luminaristische Aufgabe, die ihn von Jugend an beschäftigte, hat mit den vervollkommneten Mitteln eine reife Lösung gefunden. In die etwas steife Form gebannt, fehlt dem Vorgang all das Fabulierende, das den Historien der Frühzeit eigen ist. Jupiter ist der Sage gemäß mit einer würdevollen Milde ausgestattet, ohne daß aber irgendeine Anregung durch Antikes sich bemerkbar macht. Von einer Anlehnung an Elsheimers Dresdener Gemälde desselben Gegenstandes zu sprechen — wie das Bode getan — liegt kein Grund vor, da — abgesehen davon, daß beidemal künstliches Licht, jedoch mit ver-

schiedener Motivierung, gewählt ist — keinerlei Übereinstimmung sich aufdrängt.

Das Bild gehört zu der geringen Anzahl von Gegenständen aus der antiken Mythologie, die Rembrandt — abgesehen von Bildnissen — in der Spätzeit behandelt hat. Auch unter den Zeichnungen finden sich nur wenige aus diesem Stoffgebiet geschöpfte Vorwürfe. In zwei



145. Die Verleugnung Petri. Petersburg (Photo Hanfstaengl).

Berliner Blättern hat er die »Klage der Thisbe um den toten Pyramus« entworfen (HdG. 91, 92). Die eine Szene stattete er mit einer großen massigen steinernen Fontäne aus, im Stil der Brunnenanlagen auf den Darstellungen der Samariterin, und verlieh ihr dadurch einen monumentalen Charakter. Die Dresdener breit angelegte Laviszeichnung der »Verwandlung Aktaeons« ist eine Art Umredaktion des frühen Gemäldes desselben Gegenstandes, unter teilweiser Anlehnung an einen Stich von Tempesta (b. 823), wie Beets in der Bredius-Festschrift nachwies; der ersten Ausführung gegenüber ins Groß-Monumentale erhoben. ... Er nahm

damals öfter Veranlassung, ältere Erfindungen wieder aufzugreifen und in den Stil der Spätzeit umzusetzen. So hat er aus der Passionsserie für den Prinzen Friedrich Heinrich die »Kreuzaufrichtung« in einer kürzlich vom Berliner Kabinett erworbenen Zeichnung wiederholt, mit sehr bemerkenswerten Veränderungen [8]); an die Petersburger »Kreuzabnahme« knüpfte er an bei einem Gemälde der ehemaligen Sammlung Gans (Valentiner W. G. S. 71), das jene Fassung mit einem unendlich vertieften seelischen Leben erfüllt. Für die Szene »der Engel verläßt die Familie des Tobias« (Louvre-Bild, Radierung) machte er unter Beibehaltung der Gesamtanlage einen neuen Entwurf auf einer Zeichnung der Sammlung Pierpont Morgan (HdG. 1100). In solchen Umredaktionen kann man die unter wechselnden Ausdrucksformen sich bergende Kontinuität seiner Phantasietätigkeit wahrnehmen.

Das Nachtstück bei künstlichem Licht, das er für das Bildchen Philemon und Baucis verwandte, das in dem Aufgabenkreise der Radierung der fünfziger Jahre eine so bedeutsame Rolle spielt, begegnet uns in einem großen Format bei der Petersburger Verleugnung Petri (um 1656, B. 405; Abb. 145). Aus drei Hauptpersonen, deren untere Körperpartie nicht sichtbar ist, baut sich die Komposition auf, während sich andere im Dunkel fast versinkende Nebenfiguren anschließen. Unter den sieben kleinen Gestalten rechts im Hintergrunde bemerkt man Christus, der von einem Krieger gepackt gehalten wird und sich nach Petrus umsieht. Dieser, eine Gestalt von würdigem und hoheitsvollem Ansehen, mit dem über Schulter und Arm grandios drapierten Mantel durch sein Raumvolumen alles beherrschend, erteilt eben der die Frage an ihn richtenden Magd die verlegen leugnende Antwort. Das den Apostel herausfordernde Frauenzimmer fuchtelt ordinär gegen ihn mit der rechten Hand, durch die eine von ihr in der Linken gehaltene Kerze nach dem Beschauer hin abgeblendet wird. Das bewirkt, daß der volle Lichtschein auf den gelben Mantel Petri geworfen, die obere Brust und die Profillinie der Frau hell beleuchtet wird, während die vordere Breitseite ihres Gesichtes im Schatten liegt. Unterhalb der beiden Gestalten, die Magd zum Teil verdeckend, sitzt ein gepanzerter Krieger, der, im Begriff eine Kürbisflasche zum Munde zu führen, zu Petrus aufblickt; neben ihm auf der Bank sein Helm und sein Schwert; hinter ihm ein anderer Krieger von dem Dunkel fast verschluckt. Die einzige starke Eigenfarbe ist das Rot an dem Mieder der Magd, das durch den Lichtauffall kräftig herausgeholt wird. Die Aufgabestellung bewirkt einen ungeheuren Reichtum an Reflexen und koloristischen Nuancen; die Durchführung ist breit pastos, in den unteren Partien mehr skizzenhaft angelegt. Eine Verwandtschaft mit dem etwa gleichzeitig entstandenen Jakobssegen (Abb. 161) zeigt sich koloristisch darin, daß das Farbenensemble auch von einem benachbarten Gelb und Rot beherrscht wird. Die Armgeste der Magd im Mittelpunkte der

Komposition trägt für die Sinnbedeutung des Vorgangs denselben Ausdrucksakzent wie der Arm des Jakob dort und der von Potiphars Weib auf dem Berliner Bilde. Der Schauplatz ist durch kein anderes gegenständliches Detail als die Bank, auf welcher der Krieger sitzt, bezeichnet — aber in die wenigen im Vordergrunde sichtbaren Dinge, Helm, Schwert, Flasche, ebenso wie in die drei Hauptfiguren ein ungeheures Maß wuchtiger Formgröße geballt.

Eine Vereinigung von Nachtstück und Monumentalität brachte er nun auch bei dem umfangreichen Wandbilde, das ihm für das Amsterdamer Rathaus in Auftrag gegeben wurde, zur Anwendung — eine Arbeit, die für ihn zu einer Tragödie wurde wie für Michelangelo das Grabdenkmal Julius II., die wie dieses nur als ein Torso auf die Nachwelt gelangte. Vermutlich ist »der Treuschwur des Julius Civilis« nicht das erste Werk, das für das neue Amsterdamer Rathaus bei ihm bestellt wurde. Man hat wahrscheinlich gemacht, daß das 1653 datierte Gemälde »Q. Fabius Maximus« (Paris, Sedelmeyer) als Kaminmantelbild für die Bürgermeisterkammer bestimmt war, und zwar für dieselbe Stelle, an der sich jetzt das Gemälde gleichen Gegenstandes von Lievens befindet. Irgendwelche Einzelheiten, ob der Auftrag ihm wirklich erteilt wurde, ob das Bild bei Sedelmeyer eine endgiltige Fassung oder nur ein Entwurf war, darüber weiß man nichts Sicheres. Die Beurteilung dieses Stückes wird auch durch die schlechte Erhaltung und starke Restauration sehr beeinträchtigt, ja fast unmöglich gemacht [9]). Dargestellt ist die bekannte Erzählung aus Livius, wie der zum Konsul ernannte Sohn des Q. Fabius Maximus seinen siegreichen Vater nach der Eroberung von Suessa bei ihrer Begegnung veranlaßt, vom Pferde zu steigen und so dem vom römischen Volk erwählten Beamten die gebührende Hochachtung zu bekunden. Ein Stoff, der in dem Gebäude der Amsterdamer Stadtverwaltung als Anspielung und Ansporn dienen sollte, sich vor der Würde des Amtes zu beugen, und der in den Kreis antiker Gegenstände gehörte, die für solche Zwecke von einer humanistisch gerichteten Gesellschaft gern herangezogen wurden. Rembrandt scheint sich auch bemüht zu haben, durch Anbringung eines antiken Lokalkolorits seinen Auftraggebern möglichst zu Gefallen zu sein. Der junge Konsul zu Pferde ist nach römischer Art gerüstet, neben ihm schreitet ein Liktor mit den Fasces, in dem kriegerischen Gefolge werden Feldzeichen getragen, die teilweise an römische Vorbilder anknüpfen. Irgend etwas über künstlerische Eigenschaften auszusagen, ist bei dem heutigen Zustande der Bildoberfläche nicht angängig.

Über den Auftrag für das Civilis-Gemälde (B. 520) sind wir genauer unterrichtet. Die an den Bürgersaal sich anschließende große Galerie sollte auf acht Wandfeldern mit halbrundem oberem Abschluß Darstellungen aus dem Bataveraufstand des Civilis erhalten — auch eine Anspielung,



und zwar als Parallele zu dem niederländischen Aufstand gegen Spanien gedacht. Der Anstoß zu der Wahl des Stoffes ging von dem Dichter Vondel aus, der bereits in seinem 1655 verfaßten Gedicht auf die Einweihung des Rathauses die Bilder, die noch gar nicht in Angriff genommen waren, besingt und der selbst im Jahre 1662 ein Drama »die batavischen Brüder« veröffentlichte. Nachdem zuerst sämtliche Stücke an Flinck vergeben worden waren, erfolgte, als dieser darüber hinwegstarb (Febr. 1660), eine Aufteilung unter verschiedene Maler, darunter Lievens und Jordaens, die im Januar 1661 die Bestellung erhielten. Zu gleicher Zeit wird vermutlich an Rembrandt der Auftrag ergangen sein. Aber sein Bild, das, wie wir wissen, in der ersten Hälfte des Jahres 1662 an Ort und Stelle war, blieb dort nicht hängen. Es wurde ihm zur Vornahme von Veränderungen zurückgegeben und gelangte — wir wissen nicht, aus welchen Gründen — nicht wieder an seinen Platz. Im Jahre 1663 wurde es durch ein Bild von Juriaen Ovens ersetzt. Rembrandts Original ist in fragmentarischem Zustand und stark beschnitten auf uns gekommen und befindet sich im Stockholmer Museum. Einige Zeichnungen im Münchener Kupferstichkabinett (HdG. 409, 411, 412) [10]) stehen zu diesem in mehr oder weniger nahen Beziehungen. Das ist das Gerüst sicherer Tatsachen, das mit verschiedenen, zum Teil einander widersprechenden Vermutungen und Hypothesen umkleidet worden ist.

Eine Hauptfrage dreht sich heute darum: ist das Stockholmer Stück, so wie es vor uns steht, ein Ausschnitt des einstigen Amsterdamer Rathausbildes in seinem endgiltigen Zustand, oder hat Rembrandt, nachdem ihm sein Werk zurückgegeben und der neue Auftrag an Ovens erteilt worden war, selbst die Verkleinerung und im Zusammenhange damit Veränderungen innerhalb der Darstellung vorgenommen, um es etwa in einer dem verringerten Format entsprechenden Umredaktion anderweitig für den Verkauf verwerten zu können [11])? Für die letztere Annahme hat Carl Neumann, wie mir scheint, den Nachweis erbracht, der auch durch den Widerspruch von anderer Seite bisher nicht erschüttert worden ist. Nach der größten und ausführlichsten der Münchener Zeichnungen (HdG. 409; Abb. 146) dürfen wir uns, wie ich glaube, eine Vorstellung von dem ursprünglichen Zustande des Werkes machen. Geplant war eine monumentale Architektur, die sich weit über die Scheitelhöhe der Figuren in das Bogenfeld erstreckt. Eine nahezu die ganze Breite einnehmende und parallel zur Bildfläche gelegte Treppe führt zu der Plattform, auf der sich die Schwurszene abspielt; sie erhält zu beiden Seiten durch zwei flankierende wuchtige Löwen einen kräftigen Abschluß. Offenbar hat er die Treppe und den Plan, die Handlung in einen Raum auf ihrer Höhe zu verlegen, aus der italienischen Renaissance übernommen. Das Motiv erinnert an Raffaels Stanzenbilder, z. B. die Schule von Athen, ist aber von ihm ganz in seine Formauffassung über-



tragen worden. Der hallenartige Raum, in dem der Schwur geleistet wird, hat bogige Öffnungen, durch die man ins Freie blickt, wo Bäume angedeutet sind. Nach hinten wird er durch eine baldachinartige Draperie, die oben über eine Querstange geschlagen ist, abgeschlossen. Neben dem rechten Löwen steht eine in einfachen großen Formen gehaltene Schenkkanne vor dem Tisch. Dieser reicht von rechts bis zu dem inmitten seiner Getreuen stehenden Civilis, dessen unterer Teil noch ein wenig von seinem Ende überschnitten wird. Nach der als literarische Vorlage für den Stoff in Betracht kommenden Stelle in den Annalen des Tacitus beruft Civilis seine Stammesgenossen bei Nacht in einen heiligen Hain zu einem Mahle, hält ihnen, nachdem sie durch fröhliche Laune in Stimmung geraten, eine anfeuernde Rede und nimmt ihnen den Eid ab, begleitet von ihrer Zustimmung zu seinen Worten und von den bei ihnen gebräuchlichen Verwünschungen. Rembrandt gibt die Vereinigung von Mahl- und Schwurszene. Einige sitzen an der Tafel, auf der ein Pokal steht, andere sind an den mit gezogenem Schwerte stehenden Civilis herangetreten und leisten ihm den Treueid, indem sie sein Schwert mit den ihrigen berühren. Der zu äußerst links Stehende in dieser Gruppe wendet sich mit erhobenem Arm zu einer Anzahl von Männern zurück, unter denen der vorderste kniet. Die Armhaltung des ersteren mit dem ausgestreckten Zeigefinger erinnert an die des Aristoteles auf der Schule von Athen, und wenn man bedenkt, daß Rembrandt ein so eminent Raffaelisches Motiv wie die Treppe heranzog, so dürfte das vielleicht nicht auf einem bloßen Zufall beruhen. Wir sehen, wie das monumentale Vereinfachungs- und Vereinheitlichungsstreben im Architektonischen hier seinen Höhepunkt erreicht. Statt der früher beliebten schrägen, komplizierten, barocken Treppenanlagen die breit durchgezogenen Stufenparallelen; in der Höhe einfache Bögen. An Stelle des bei Tacitus angegebenen heiligen Haines führte er den architektonischen Schauplatz ein, der wohl eine Opfer- oder Tempelstätte vorstellen soll und der durch seine oberen Öffnungen Ausblicke ins Freie gewährt. Es ist eine Erfindung von überwältigender Größe. In die andeutenden Striche der Zeichnung ein ungeheures Maß von Ausdruckskraft gebannt. Auf dem Stockholmer Bilde liegen die wesentlichen Abweichungen von dem Münchener Blatte darin, daß der Tisch bis über die Gestalt des Civilis durchgezogen und erhöht und daß eine neue Figur hinzugefügt ist: der Jüngling, der vorn neben dem Alten mit der Schale die Schwurhand erhebt. Als Hintergrund sieht man ein Stück der Baldachindraperie mit Fransen. Alle die elf Personen, die auf der Zeichnung in demselben Ausschnitt erhalten sind, findet man an der gleichen Stelle wieder. Auf die linke Seite ist die Hauptgruppe zu stehen gekommen: hinter dem Tisch in Frontansicht der nach der Überlieferung einäugige, mit seiner gewaltigen Gestalt an Höhe und

Breite alle überragende Civilis, durch den Turm der Tiara auf seinem Haupte noch besonders in die Höhe gezogen, in der Rechten sein Schwert mit der Breitseite nach vorn haltend, so daß er sich in seiner Gedrungenheit ungemein wuchtig ausnimmt; zu beiden Seiten von ihm je ein Greis, der eine mit langem Bart, der andere bartlos, die mit der rechten Hand das Schwurschwert berühren; an der Schmalseite steht ein Mann mit Schnurrbart von ausgesprochen barbarischem Typus, der die Spitze seines Schwertes auf das des Civilis legt; hinter dem Tisch weiterhin vier Männer, von denen der dem bartlosen Alten zunächst stehende mit dem flachen Hut ebenfalls sein Schwert an das des Civilis heranführt; ganz rechts sitzt ein Alter mit einer Kappe, der mit einem diabolischen Ausdruck auf die Schwurszene hinblickt. Vor dem Tisch drei Rückenfiguren: in der Mitte ein älterer Mann von gedrungener Gestalt mit einer Kappe sitzend, der mit der Linken eine Trinkschale dem Civilis entgegenstreckt, rechts von ihm ein stehender Jüngling, links der Junge mit der Schwurhand, nur bis gegen die Hüfte hinter einem Stück der Rückenlehne des Stuhles sichtbar. An derselben Stelle wie auf der Zeichnung gewahrt man auf der rechten Seite des Tisches den Pokal und unten am Boden den schweren Weinkrug im Kühler. Über diesem ist auf dem Tische ganz am Rand ein undefinierbares Stück stehen geblieben, das jedenfalls zu der Hand des Mannes gehörte, die nach jenem Entwurf hier aufliegt. Könnte dieser nicht ganz entfernte und in dem kleineren Ausschnitt unverständliche und störende Rest des alten Bildes dafür sprechen, daß die Leinwand einfach zerschnitten wurde, ohne daß der Künstler bestimmte auf das neue Format berechnete Veränderungen vornahm, so gibt es doch sehr gewichtige Momente, die dem entgegenstehen. Da die Oberfläche zweifellos Überarbeitungen und nachträgliche Eingriffe erkennen läßt, so drehen sich die Meinungsverschiedenheiten darum: Welche Veränderungen sind noch im Laufe der Arbeit für das Rathausbild, welche nachher bewußt für eine neue Fassung in kleinerem Format vorgenommen? Unter dem verlängerten Tisch sieht man noch den unteren Teil des Körpers des weißbärtigen Greises durchscheinen. Stark übergangen ist die untere Partie der vom Rücken gesehenen Gruppe des die Schale vorstreckenden Alten und des rechts von ihm stehenden jungen Mannes, dessen Beine durch den Sitz fast völlig verdeckt sind, so daß an dieser Stelle eine große Unklarheit herrscht. Für den Jüngling mit erhobener Schwurhand böte die Münchener Zeichnung überhaupt keine Placierungsgelegenheit; sein Stuhl steht offenbar tiefer als der des Nachbars, wäre also — realistisch genommen — nur auf einer Treppenstufe zu denken; auf einer solchen müßten sich auch die Füße der Figur befinden, wenn sie stehend gemeint ist; andererseits stimmt es auch wieder nicht, wenn man sie sich knieend vorstellt. Alles scheint demnach darauf zu weisen, daß wir eine für einen bestimmten Zweck geschaffene nachträgliche Zutat

vor uns haben. Ein Rätsel gibt auch das zwischen Civilis und dem bartlosen Alten herrenlos in der Luft schwebende Schwert zu lösen. Wenn Schmidt-Degeners Beobachtung zutrifft, daß an dieser Stelle Spuren einer zugedeckten Figur sichtbar sind, so würde zu ihr das Schwert gehören, das durch die Übermalung durchgeschlagen wäre.

Indem wir uns zu der Ansicht bekennen, daß die große Zeichnung (HdG. 409) uns eine Vorstellung von der ursprünglichen Anlage des



146. Der Treuschwur des Civilis. München. HdG. 409.

Rathausgemäldes zu geben vermag, glauben wir auch, daß ein Entwurf mit dem neben dem Tische stehenden und in ganzer Figur sichtbaren Civilis an dem hohen und schlecht beleuchteten Platze weit wirkungsvoller und eindringlicher war als die Ausführung mit den hinter dem Tische steckenden Figuren. Man muß sich in den wundervollen Rhythmus der Münchener Zeichnung mit ihrer von den Seiten nach der Mitte zu dem Haupt des Civilis aufsteigenden Bewegung und deren modulierenden Hebungen und Senkungen einfühlen, um den Wert dieser grandiosen

Komposition ganz zu ermessen. In bezug auf Wucht des Ausdrucks und technische Durchführung weist sie besonders nahe Beziehungen auf zu der um 1659 anzusetzenden, ebenfalls in München befindlichen Zeichnung »Christus und die Ehebrecherin« (HdG. 383) mit ihrer im Zentrum stehenden beherrschenden monumentalen Christusgestalt. Das Stockholmer Fragment ist nach der Zerschneidung auf seine Bestimmung als nahsichtiges Bild im Breitformat umgearbeitet. Als Halbfigur ist der neu hinzugefügte Jüngling mit der erhobenen Schwurhand ein Motiv, wie es ähnlich auf anderen Spätbildern vorkommt: der David auf dem Haager »Saul«, der Schreiber auf dem »Homer« ebendaselbst, der Haman



147. Der Treuschwur des Civilis. Stockholm.

auf der »Esther« in Bukarest, der das Becken haltende Knabe auf der »Handwaschung des Pilatus« in New York. Bei allen diesen Stücken ist die räumliche Wahrscheinlichkeit ganz im Unbestimmten gelassen und lediglich der Gesichtspunkt der dekorativen Bildaufteilung maßgebend. Das Gleiche gilt für die offenbar von ihm selbst in ein Halbfigurenbild verwandelte Stockholmer Anlage. Er brauchte, als Civilis und sein linker Begleiter hinter den Tisch zu stehen kamen, eine Erweiterung und Verstärkung der Gruppe diesseits des Tisches, die nun mit der vorderen Bildfläche abschneidet, einerseits um jene mehr in die Tiefe zu drücken, andrerseits um nicht das herabhängende Tischtuch bei einer zu breiten Ausdehnung kahl erscheinen zu lassen. Zu diesem Zweck setzte er die Halbfigur des Jünglings, nach dessen realem Standpunkt man in diesem Zusammenhang überhaupt nicht fragen soll, hinzu und ver-

stärkte durch Ausdehnung und Beschwerung der Stuhllehne des Alten und durch die dadurch hervorgebrachte teilweise Verdeckung der Beine des rechts von ihm Stehenden in diesem Teile die Massenwirkung. Die ursprünglich als Zentrum der Komposition gedachte Gruppe des Civilis und seiner beiden ihm zugewandten Nachbaren ist jetzt auf die linke Bildseite zu stehen gekommen und nach diesem Schwerpunkt die ganze Anordnung ausgerichtet. In der Gruppe wird wie auf dem früheren »Zinsgroschen« (Abb. 142) und auf dem etwa gleichzeitig entstandenen »Mahle der Esther« im Moskauer Museum (1660; B. 411) eine Figur in Frontansicht von zweien im Profil flankiert.

Die Überlieferung des Tacitus bot Anlaß, das Rathausbild als ein Nachtstück zu gestalten. Der Beleuchtungskörper befindet sich in der Mitte des Tisches und wird durch den Alten mit der Trinkschale und seinen rechten Nachbar gegen den Beschauer abgeblendet. Er sendet den stärksten Schein auf den rechten Ärmel des bartlosen Alten neben Civilis und auf den unteren Teil des Wamses des vorn stehenden Jünglings. Von diesem Zentrum ergießt sich das Licht mit einer Mannigfaltigkeit von Reflexen über den Tisch und die Menschen. Auch wer mit allen anderen Bildern Rembrandts vertraut ist, wird durch die einzigartige Farben- und Lichtwirkung überrascht. Der erste Eindruck ist der einer strahlenden Helligkeit im Gegensatz zu den übrigen Spätwerken. Ganz zarte Töne beherrschen die Hauptgruppe. Ein helles Blaugrau spielt auf Rock und Tiara des Civilis; es kehrt wieder an dem Kostüm des vorn stehenden Jünglings und auch sonst noch in kleinen Dosierungen verteilt. Im Lichtzentrum ein nach Weiß schimmerndes Gelb auf dem Tischtuch und dem Gewande des bartlosen Alten; Gelb auch an dem Ärmel des Bärtigen links von Civilis. Auf dem Zusammenspielen bläulicher und gelblicher Töne baut sich hier die Farbengebung auf. Nach rechts hin tritt Rot in die Farbenskala ein, jedoch ein ganz abgedämpftes Rot; der zweite Mann hinter dem Tisch vom rechten Bildrand aus ist ganz in Rot gekleidet; aber der im Lichte stehende Ärmel schimmert in einem hellen Rosa; gesättigter ist das Rot an der Kappe des sitzenden Alten ganz rechts, während sein Gewand sich wieder zwischen Bläulich und Gelblich bewegt. Durch das Nebeneinandersetzen und Ineinanderwirken verschiedenfarbiger Partikel wird das perlmutterartige Schillern, das zauberhafte Irisieren und Opalisieren hervorgebracht, das in der Figur des Civilis seinen Höhepunkt hat. Man darf wohl annehmen, daß Rembrandt in Berechnung des hohen und dunklen Platzes sein Farbenensemble auf eine so helle Dominante einstellte.

Die geometrisierende und blockartige Formbildung kam hier insbesondere einer Wirkung auf große Entfernung zugute. Wie gemauert steht Civilis in seiner steifen alles beherrschenden Pose; das Gesicht

mit dem breiten Bart wie ein Rechteck geschnitten; sein sich nur wenig verjüngendes plumpes Kurzschwert mit den beiden fast bis zur Spitze parallel laufenden Rändern das einzige, das mit der vollen Breitseite dem Beschauer zugekehrt ist und dadurch die imposante Wucht seines Trägers verstärkt. Man beachte auch, wie sich die von dem Alten vorgestreckte Trinkschale als ganz einfache Form vor dem Lichtzentrum abzeichnet. Die Gestaltungsweise der Spätzeit bewährte sich hier bei einer im höchsten Sinne monumentalen Aufgabe.

Bewunderungswürdig ist nun aber auch, wie Rembrandt dem Sinn der Handlung gerecht zu werden verstand: ein unheimliches nächtliches Gelage mit einem Treuschwur zum Aufstande gegen die Bedrücker nach barbarischem Ritus. Es war ihm zweifellos darum zu tun, das Barbarische anschaulich zu machen. Barbarisch wirkt die vierschrötige Gestalt des einäugigen Civilis mit ihrem seltsamen Bartschnitt, der hohen Kopfbedeckung, dem plumpen Fassen des Schwertes. Dieses Barbarischen wird man sich besonders bewußt, wenn man etwa den römischen Konsul auf dem Bilde des Fabius Maximus vergleicht, der sich daneben wie eine elegante Erscheinung ausnimmt. Ebenso hat er das Barbarische in anderen Gestalten zum Ausdruck zu bringen gesucht. Wie er sich bei der Radierung des Sündenfalles in den dreißiger Jahren eine Vorstellung von einem urmenschlichen, halb animalischen Zustande zurecht machte, so hat er sich hier in etwas primitiv und klotzig Barbarisches hineinversetzt. Dabei umkleidete er aber die Gestalt des Anführers mit einer hoheitsvollen Größe, die sich nicht nur in der körperlichen Haltung ausprägt, sondern auch in dem einen Auge, das während der feierlichen Zeremonie ruhig, sicher, selbstbewußt ins Weite blickt. Feierlich ist die Stimmung, die über der ganzen Zeremonie ausgebreitet liegt. Aber auch das zu einem diabolischen Lachen verzogene Gesicht des Alten am rechten Bildrande hat seine Bedeutung. Es repräsentiert die nach dem Berichte des Tacitus ausgestoßenen Verwünschungen gegen den Feind und das heimliche Frohlocken über den sich vorbereitenden Aufstand.

Der Münchener Kompositionsentwurf und das Stockholmer Fragment lassen uns ahnen, wie groß der Verlust des Rathausbildes in seiner Gesamtheit für uns ist. Hier war Rembrandt zum ersten und einzigen Male Gelegenheit geboten, in einer für einen monumentalen Zweck bestimmten Historie von seinem Monumentalstil Zeugnis abzulegen. Monumentale Figuren in einer monumentalen Architektur, eine Synthese von Monumentalbild und Nachtstück, das war das Programm, das er sich aufstellte. Hatte er aus klassischen Vorbildern Anregungen geschöpft, manches davon für seinen Zweck verwertet, so ist doch die Ausbildung dieses Monumentalstils, seine Durchdringung mit den ihm eigenen Potenzen von Farbe und Licht, der Gewinn einer daraus sich ergebenden neuen Stileinheit, ganz sein Werk.

Was er sonst an Historien in der letzten Zeit ausführte, sind auf wenige Gestalten beschränkte Bilder, die sich weitgehend von allem Gewohnten und Hergebrachten, von dem was man gemeinhin unter Historie verstand, unterscheiden. Die Personen einer Szene sind häufig gar nicht in eine engere Berührung miteinander gebracht, jede irgendwie mit sich selbst beschäftigt, so daß das Ganze etwas Monologisierendes hat.

Noch einmal entstand ein kleines Emmausbild (Louvre, B. 519), das in der Anordnung den beiden Gemälden von 1648 im Louvre und in Kopenhagen ähnlicher ist als der dazwischen geschaffenen Radierung von 1654 (b. 87) mit den viel stärker bewegten und erregten Figuren der Jünger. Das Gemälde vom Anfang der sechziger Jahre gibt alle drei Figuren in starrer Ruhe, nahezu einem stumpfwinkligen Dreieck eingefügt, die Apostel fast ganz im Profil zu den Seiten des frontal sitzenden Christus. Der dienstbare Geist, auf der Radierung und den früheren Bildern der Hauptgruppe als persönlich mitwirkender Spieler angegliedert, wird hier hinter dem rechten Jünger in voller Frontstellung in die Tiefe gerückt und nahezu unsichtbar gemacht. Wie schon bei dem Gemälde »Tobias und seine Frau« (1659) sind alle Formen des Innenraumes in einem strengen Lineament mit rechtwinklig sich kreuzenden Geraden gehalten; nur ist der Eindruck des Zimmers noch kahler als dort. In das ornamentale Zusammenspiel wird die sehr merkwürdige Figuration der vorn sich fast über die ganze Bildbreite erstreckenden, von Pfosten getragenen Geländerstange einbezogen. Das über dem Geländer vor dem Tisch aufgehängte Gewand hat eine ähnliche Funktion zu erfüllen wie auf dem Stockholmer Civilis die Figurengruppe diesseits des Tisches. Die ursprüngliche Wirkung des Bildes läßt sich bei dem ruinösen Zustande schwer ermessen. Die Gestalt Christi, die wie in einer eigenen Zone abgeschieden erscheint, hat etwas unendlich Verlassenes. Eine trübe Schwermut liegt über dem Ganzen... Eine ähnliche Anordnung einer Dreifigurengruppe finden wir auf dem Mahle der Esther (Moskau, 1660, B. 411). Ahasver en face in der Mitte am Tisch, flankiert von der Gattin und Haman in reinem Profil. Das Monologisierende ist dadurch ausgeprägt, daß keine der Gestalten mit der anderen einen Blick wechselt. Der König, nachdem er eben die Anklage vernommen, sieht finster geradeaus und scheint mit sich zu Rate zu gehen, wie er sich verhalten soll. Esther, mit der Linken auf den Bezichtigten weisend, senkt demütig das Haupt; Haman ihr gegenüber, mit der einen Hand die Trinkschale umfassend, bohrt düster und stumm in seinem Schuldbewußtsein das Auge in den Tisch. Man meint, das Verhaltene, Unheimliche des Schweigens, ehe der Sturm losbricht, zu spüren. Während von dem umgebenden Gemache nichts zu bemerken ist, hat der Künstler Tafel und Kostüme mit der größten Pracht ausgestattet — wobei allerdings mit dem restaurierten Zustande des Bildes

zu rechnen ist. Für Esther erfand er einen höchst phantastischen und reichen Kopfputz mit einer Art Flügeldekoration. Ahasver und sein Minister tragen einen Turban. Das exotische Lokalkolorit kennzeichnete er insbesondere dadurch, daß Esther und Haman nach orientalischer Weise auf einem Sitzpolster hocken. Daß ihm für die Art des Sitzens wie für die Kostümierung des Haman seine Zeichnungen nach indischen Miniaturen — wie schon in anderen Fällen — eine Vorlage lieferten, hat Friedrich Sarre sehr wahrscheinlich gemacht.

Kann das psychologische Verhalten jener drei Figuren nicht zweifelhaft sein, so bietet ein anderes Gemälde aus der Esther-Geschichte, der er sich in der Spätzeit mit einer gewissen Vorliebe zuwandte, Anlaß zu Meinungsverschiedenheiten. Es scheint mir aber nicht anders möglich, als daß auf dem Stück mit lebensgroßen Figuren in Bukarest (B. 530, um 1665) dargestellt ist: Haman Esther um Gnade anflehend. So wurde der Gegenstand schon von Vosmaer und nach ihm von Bode gedeutet, während er von anderer Seite benannt wird: Mardochai vor Esther und Ahasver. Aber in dem Buche Esther kommt keine Stelle vor, wo Mardochai in einer solchen Situation, knieend vor dem Königspaare, auftritt; und es ist nicht anzunehmen, daß Rembrandt eine gar nicht erzählte Begebenheit hinzuerfunden hat. Es muß vielmehr der Vorgang sein, über den die Schrift folgendermaßen berichtet. Nachdem der König beim Mahle die Anklage der Gattin gegen Haman vernommen, hat er sich in seinem Zorn entfernt und ist in den Garten gegangen; diese Zeit benutzt Haman, um die Königin um Gnade anzuflehen, und als der König wieder zurückkehrt, findet er ihn »an der Bank, da Esther auf saß« und ruft ihm zu: »Will er auch die Königin würgen bei mir im Hause?« Darauf als ihn der Kämmerer auf den Baum, den Haman für Mardochai errichten ließ, hingewiesen, gibt er den Befehl: »Laßt ihn daran hängen«. Allerdings stimmt diese Erzählung auch nicht ganz mit dem Bilde überein; Esther befindet sich nicht an dem Speisetisch, wohin die Schrift die Szene verlegt, sondern auf einem erhöhten Sitz, zu dem einige Stufen emporführen; Haman trägt greisenhafte Züge und ist älter als auf anderen Darstellungen gebildet; aber im übrigen läßt sich doch alles mit dem biblischen Text vereinigen. Der Kniende (eine Halbfigur) senkt zerknirscht die Augen zu Boden und wagt nicht zu der Königin aufzuschauen; er streckt ihr die beiden Hände flehend entgegen als Zeichen des Gnadengesuches. Diese sieht an ihm vorbei und würdigt ihn keines Blickes; sie hat die rechte Hand in die Hüfte gestemmt; die ganze Haltung kündet kalte Verschlossenheit. Der König wendet sich seitwärts den im Hintergrunde sichtbaren Kriegern zu und erteilt, mit dem Zepter auf den Knienden deutend, den Befehl ihn zu ergreifen. Die Wiedergabe des Raumes mit den kaum zu identifizierenden Objekten, die er enthält, und die Verteilung der Figuren darin ist gar nicht nach dem Gesichts-

punkt einer wahrscheinlichen Wirklichkeit vorgenommen; es gibt keine geschlossene Gruppenbildung und die Figuren sind ohne jeden Blickkontakt miteinander. Noch weiter geht die körperliche und seelische Isolierung auf dem Petersburger Dreifigurenbilde der Sturz des Haman (B. 531) — aber es ist gar kein eigentliches Dreifigurenbild, sondern ein Bildnis des in Ungnade gefallenen Haman mit zwei begleitenden Bildnissen des Ahasver und des Mardochai, alle in Frontstellung; die beiden letzteren mit verschiedener Entfernung, jener weiter vorn jenseits eines Tisches, dieser mehr in der Tiefe in noch stärkerer Verkleinerung erscheinend. Ein Hauptbeispiel für die Tendenz eine Bildanlage möglichst in der Fläche zu halten. Haman, ein Hüftstück in Lebensgröße, mit einem riesigen Turban, die Rechte auf der Brust ruhend, die Linke im Gürtel, mit niedergeschlagenen Augen, in starrer Ergebenheit gegen den Befehl des Königs und wie apathisch unter dem Schicksal, das ihn getroffen. Wenn man für die Deutung des Bukarester Gemäldes an dem zu alt erscheinenden Haman Anstoß genommen hat, so läßt sich dem entgegnen, daß auf allen Esther-Bildern sowohl er als der König ein anderes Aussehen und eine verschiedene Barttracht zeigt. Rembrandt hat ja häufig für ein und dieselbe Persönlichkeit einen wechselnden Typus gewählt. Bei dem Petersburger Werk legte er den Hauptnachdruck auf die psychologische Charakterstudie, für die er den verstoßenen Haman als Anlaß nahm, während die ohne jede formale Verknüpfung beigegebenen Gestalten des Ahasver und Mardochai wesentlich nur zur Motivierung seines Ausdrucks dienen.

Ganz auf die Charakterzeichnung eines einzigen ist auch das Halbfigurenbild der Handwaschung des Pilatus (New York, Slg. Altmann, B. 532) eingestellt. Mit einem prachtvollen Mantel über den Schultern sitzt er im Profil auf einem Balkon seines Palastes. Ein Knabe, mit dem Handtuch über der Schulter, hält ihm das Becken vor und gießt ihm aus der Kanne Wasser über die zusammengelegten Hände. Aber er scheint dessen was mit ihm geschieht, gar nicht zu achten und läßt die Handlung mechanisch an sich vollziehen. Geistesabwesend blickt er vor sich hin, mit schlaffen Zügen, ganz benommen von dem Furchtbaren, das er erlebt hat; der unheilbare Bruch, der in sein Inneres gekommen, durch eine stille Wehmut verdeckt. Ganz im Gegensatze zu ihm der durch ihn überschnittene Greis, der in gebückter Haltung aufmerksam die Zeremonie verfolgt. Ein Haufe von Kriegern mit wilden Gesichtern sieht aus der Ferne über das Balustradengeländer zu. Diese Balustrade und die hinten anschließenden wuchtigen Säulen dienen als monumental-architektonische Begleitung des Vorgangs. Ist Pilatus hier die Hauptperson, deren inneres Erleben den geistigen Gehalt des Bildes bestimmt, so hatte er vorher einmal die Handwaschung als eine Massenszene in der Art des radierten Ecce homo (b. 76) entworfen in



einer wie dieses in den fünfziger Jahren entstandenen Zeichnung (Abb. im Auktionskatalog von Amsler & Ruthardt, Mai 1908, Nr. 79): Pilatus, auf dem Vorbau einer Treppe stehend, blickt auf das unten versammelte Volk hinab, während der Diener die Waschung an ihm vornimmt. Dem Gemälde näher kommend und wohl kurz vorher geschaffen ist eine breit angelegte, stark lavierte Zeichnung des British Museum (HdG. 889); Pilatus und der Diener in Halbfigur und in ähnlicher Anordnung wie dort, links im Hintergrunde Christus von den Schergen bewacht. Die seelische Verfassung des



148. Die Handwaschung des Pilatus. New York.

Pilatus ist hier aber abhängig von einem anderen Augenblick in dem Verlauf der Geschehnisse. Er wendet das Haupt von dem peinvollen Anblick des gemarterten Christus und, während er die eine Hand über das Becken hält, macht er mit der anderen eine abwehrende Gebärde mit der Ausdrucksbedeutung: »ich bin nicht schuld an diesem Blut«. Auf dem Gemälde ist Christus überhaupt nicht sichtbar, an derselben Stelle nur der rohe Kriegerhaufe. Pilatus hat sich ganz in sein Inneres zurückgezogen und gegen alles andere verriegelt; er weiß kaum noch, was um ihn her vorgeht, allein mit seinen Gedanken, in einer tiefen schmerzlichen Einsamkeit des Gewissens. Solch ein Abschließen gegen die

Außenwelt ist wieder sehr bezeichnend für die Psychologie des späten Rembrandt. Außerordentlich fein auf die angenommene Situation berechnet sind auch die Kontraste, die er der vereinsamten Gestalt beigefügt hat: der hübsche Junge, der vorsichtig und regelrecht die Waschung vornimmt und ganz bei der Sache ist; der Alte, der diese vorschriftsmäßige Handlung kontrolliert; der Kriegerhaufe, das unheimliche Werkzeug der Gewalt, stumpf und wild zu dem gebrochenen Befehlshaber emporblickend.

Daß diese Art von Halbfigurenbildern mit denen der Caravaggio-Schule in der Weise zusammenhängt, daß Rembrandt sich an die unter dem Einflusse Caravaggios über Europa verbreitete Bildform anschloß, kann nicht fraglich sein. Auch der Gegenstand der Handwaschung in derselben äußeren Fassung war in Italien verbreitet. Saxl hat auf ein Caravaggieskes Gemälde in Kassel hingewiesen, das ebenfalls drei Gestalten in Halbfigur mit ähnlichen Funktionen enthält: den jungen Diener mit Becken und Kanne links im Profil, ihm gegenüber Pilatus, nur mit dem Waschen beschäftigt und sich emsig die Hände reibend; auch der Greis, hier zwischen den beiden stehend, fehlt nicht[12]. Mit Ausnahme des äußeren Gerüstes besteht aber zwischen dem Rembrandt und dem armseligen Werke des Seicentisten nicht die geringste Verwandtschaft. Die Italiener, die sich nur an den Vorgang als solchen halten, haben eine Art genrehaftes Prunkstück daraus gemacht. So auch Mattia Preti in einem Bilde der Sammlung Ferrara in Neapel (Abb. L'Arte 1922, S. 223): Pilatus als Hauptperson auf einem erhöhten Postamente sitzend, auf dem Schoße das von einem Mohren gehaltene Becken, in dem er die Hände wäscht, während hinter seinem Stuhl, nur teilweise sichtbar, der Jüngling mit der Kanne steht; im Hintergrund ein architektonisch reich ausgestalteter Schauplatz in der Art des Veronese. Bleibt die Verbildlichung der Szene dort auf das materiell und koloristisch Ausdrückbare beschränkt, so hat Rembrandt sich in die Seelengeschichte des Pilatus versetzt und daraus seinen Vorwurf geschöpft.

Solch ein Aufspüren seelischer Motivierungen hat eine große Bedeutung für die Erfindungen der Spätzeit. Dabei zeigt er für Persönlichkeiten, die in der Überlieferung mit einem Makel behaftet sind, einen auffallenden Anteil und sieht in ihnen problematische Naturen. Das gilt wie für Pilatus und für Haman ebenso für den Saul in einem der grandiosesten Werke: David vor Saul die Harfe spielend (Abb. 162). Gleich den vorigen Halbfigurenbildern setzen die Gestalten unmittelbar an der vorderen Bildfläche ohne jede Raumdistanz mächtig ein (auch ganz wie auf dem Stockholmer Civilis die Gestalten diesseits des Tisches). Es gehört zu der Form von Zweifigurenanlagen, die Rembrandt schon früher verschiedentlich entwarf. In der Hauptsache ist auch die Handwaschung ein Zweifigurenbild, sowohl bezüglich der Kom-

position als der geistigen Idee, bestimmt durch die beiden einander gegenübergestellten Figuren des Alten und des Jungen, während der hinter Pilatus stehende und von ihm zum großen Teil verdeckte Greis als Begleitfigur mit ihm zu einer Masse zusammengepreßt ist. Ähnlich sehen wir den in die rechte untere Bildecke gedrängten Oberkörper des jugendlichen David dem auf erhöhtem Sitze thronenden König Saul subordiniert. Der die Harfe spielende Jüngling mit gesenktem Haupte den Saitenanschlag seiner Hände verfolgend und dem Klingen der Töne hingegeben. Bei Saul die durch göttlichen Ratschluß herbeigeführte Wirkung der Musik, die sein ganzes inneres Wesen umwälzt, so daß er, von Rührung übermannt, den zunächst hängenden Vorhang ergreift um die ausbrechenden Tränen zu trocknen. Das Werk, das später einmal in zwei Teile zerlegt war, um aus jeder Figur ein besonderes Bild zu machen, ist wieder zusammengestückt und über David mit einem neuen Hintergrunde versehen worden. Koloristisch gehört die Gestalt des Saul zu den Meisterleistungen der Spätzeit. Über dem Geriesel goldig-metallischer Töne an dem Rock das prachtvolle Rot des Mantels, auf dem großen Turban ein buntes blühendes Nebeneinander lokaler Farben; ein durch die Furia des Pinselauftrags in Rauschen und Schwingen versetztes Ensemble.

Eine verwandte Anlage als Zweifigurenbild mit Männern in verschiedenen Lebensaltern zeigte der im Haag befindliche Homer (B. 524) in seiner ursprünglichen Fassung, die wir uns nach einer, wenn auch nicht auf Rembrandt selbst, so doch auf einen Entwurf von seiner Hand zurückgehenden Zeichnung im Stockholmer Museum rekonstruieren können: der greise Dichter einem Knaben seine Verse diktierend. Auch hier wieder der Alte der seelisch bewegte, den Strom der Dichtung aus seinem Inneren entbindend; der Junge an die mechanische Verrichtung des Schreibens geheftet.

In der allerletzten Zeit hat er noch einmal ein biblisches Bild mit einer Anzahl ganzfiguriger lebensgroßer Gestalten geschaffen: die Rückkehr des verlorenen Sohnes (Abb. 159), dessen Anordnung ebenso lose ist wie bei den halbfigurigen Stücken mit zwei und drei Personen. Eine aus zwei Gestalten bestehende Hauptgruppe: der vom Rücken gesehene knieende Sohn, den der Vater in seine Arme nimmt, in die linke Bildseite gerückt und auf eine Art Plattform verlegt, zu der von rechts zwei Stufen führen. Ihr untergeordnet die übrigen Anwesenden, als Zuschauer nach rechts sich anschließend und nach der Tiefe zu schräg in den Raum gestellt. Der an den rechten Bildrand angelehnte stehende Mann, der beide Hände auf einen Stock stützt, ist schon weiter als die Hauptgruppe nach hinten geschoben und blickt teilnahmsvoll auf die Begrüßungsszene; mehr zurück ein sitzender Mann mit den Händen im Schoß, den Blick ebendorthin richtend; dahinter eine stehende Frau



in Frontansicht neben einem Hause zuschauend; ganz in der Ferne unter einem Bogen und kaum noch sichtbar eine zweite Frau. Ohne jede formale Bindung sind die Begleitfiguren nebeneinander gepflanzt als Glieder der ganz auf Vertikalen aufgebauten Komposition — aber von Komponieren im gewöhnlichen Sinne kann man gar nicht mehr sprechen; es erstreckt sich zum großen Teil auf eine Abwägung der Intervalle bei der Eingliederung der unzusammenhängenden Gestalten in verschiedene Raumschichten. In dem lockeren Formgebilde wird die Bildeinheit wesentlich durch das Kolorit bestimmt; was sich als Gesamtwirkung ergibt, beruht ganz auf dem subjektiven Gefühl und der persönlichen Sensibilität des Künstlers für die von ihm selbst eingesetzten Werte. Welch ein Wandel in dem letzten Jahrzehnt vor sich geht, kann man sich am besten an einem Vergleiche mit der mehrfigurigen »Anbetung der Könige« von 1657 (Abb. 167) veranschaulichen. Dort ist aus sechs Figuren eine festgeschlossene Hauptgruppe errichtet und in einen die formalen Glieder verschmelzenden pyramidalen Aufbau zusammengefaßt. In diese Gruppenanlage ist die Begrüßung des Christuskindes durch die beiden ersten Könige einbezogen, während der dritte König und sein Begleiter, durch eine Lücke getrennt, abseits und mehr nach der Tiefe zu stehen; das übrige Gefolge und der landschaftliche Hintergrund ganz flach-gobelinartig und nur um als Fond zu wirken behandelt. Einem solchen — in der Sechsfigurengruppe noch mit traditionalen Kompositionselementen rechnenden — Formsystem stellt sich die äußerst subjektivistische Anlage des verlorenen Sohnes gegenüber. Die Bestandteile des Schauplatzes sind in noch höherem Maße Abstraktionen. Das ganze Schwergewicht ist in den Ausdruck gelegt. Man beachte, wie die Zuschauer, jeder von seinem Platz aus, ohne einen Blick untereinander zu wechseln, die Augen auf die Versöhnungsszene heften und wie für diese dadurch ein verstärktes Aufmerksamkeitszentrum geschaffen wird. Irgendeine Regel oder Lehre gibt es für ein derartiges Schaffen nicht mehr — die Vision des Künstlers will mit dem inneren und dem äußeren Sinn nachgefühlt werden. Das Gemälde ist ebenso eine der gewaltigsten Offenbarungen seiner Seele wie seines Pinsels. Zwei Partien eines kräftigen Rot an den beiden Hauptvertikalen, des Vaters und des rechts stehenden Mannes, sind die Stützen der farbigen Anlage und überglühen ein Geschmeide goldener-brauner-grauer Töne.

In den letzten Werken schaltet er mit einer Freiheit, deren Gesetz allein in der geistig-seelischen Gerichtetheit des Schöpfers begründet liegt. Er setzt sich über schon Gekonntes und Erprobtes hinweg zugunsten neuer Gewinne oder zu einer Verstärkung von Eigenschaften, deren volle und konzentrierteste Verwirklichung ihm mit den bisherigen Mitteln noch nicht gelungen schien. Er trachtet danach, das Gestaltete ganz



zu einem konformen Ausdruck für Gestimmtheiten, die von Metaphysischem und Transzendentem berührt sind, zu machen. Teil und Glied läßt sich nur aus dem Ganzen der Gestalt deuten, bei der äußeres Gebilde und innerer Sinn zu der größtmöglichen Deckung gebracht werden. Der innere Sinn aber wird weitgehend bestimmt durch das religiöse Wesen, das in dem Spätstil zu seiner höchsten Entfaltung gelangt.

Sechzehntes Kapitel

Religiöse Kunst

I.

Will man sich von dem, was an Rembrandts Kunst religiös ist und was das Neue und Eigenartige dieser religiösen Kunst bedeutet, eine Vorstellung machen, so muß man davon ausgehen, daß es keine Kunst ist, die im Dienste eines bestimmten Bekenntnisses steht. Sie ist nicht kirchlich und ist nicht in dem Sinne protestantisch wie die Kunst der Gegenreformation katholisch ist. Der Protestantismus als solcher hat überhaupt nicht eine formschaffende Kraft entfaltet; er hat die kirchlich-katholische Kunst abgelehnt, aber er hat nichts Neues und Andersartiges an ihre Stelle gesetzt. War Luther auch nicht prinzipiell bildfeindlich, so beschränkte sich sein persönliches Kunstinteresse doch auf Musik und Kirchenlied. Melanchthon, der das Luthertum theologisch-literarisch ausbaute, war gemäß seiner ganzen humanistischen Geistesrichtung darauf gewiesen, ein klassisches Ideal in der Kunst zu suchen. Dazu kam, daß im Gefolge des Protestantismus gleich extrem sektiererische Richtungen mit den Schwärmern und Wiedertäufern auftraten, die im Bildersturm ihren Haß an der alten Kirche ausließen, indem sie die Kunstwerke in den Gotteshäusern zerstörten und diese in einen völlig kahlen Zustand versetzten. Der nach reinster Vergeistigung strebende Calvinismus war das unbildlichste der protestantischen Bekenntnisse und bot von sich aus der Kunst nicht die geringste Anregung. So ist es gewiß richtig, wenn Troeltsch sagt: der Geist des Protestantismus, seine Ethik und seine Theorie habe für die Dinge der Kunst nur die Berufskategorie, aber für ihren metaphysischen und ethischen Gehalt keinen Raum [1]).

Was an Rembrandts Kunst religiös ist, entspringt nicht aus Quellen, die in irgendeinem Bekenntnis, Dogma oder Kult des Protestantismus strömen. Es ist deshalb für diese Frage unerheblich, welchem Bekenntnis oder welcher Sekte er angehört hat. Was wir den uns zur Verfügung stehenden Quellen darüber entnehmen können, bietet keine völlige Gewißheit. Er stammte aus einer calvinistischen Familie, und aus seinen Bildnissen der Mutter, der er öfter die Bibel beigegeben hat, glauben wir ersehen zu dürfen, daß sie eine fromme gottesfürchtige

Frau war. Die Gattin Saskia und Hendrickje waren calvinistisch, und seine Kinder wurden in diesem Bekenntnis getauft. Über ihn selbst besitzen wir die durch Baldinucci überlieferte, vermutlich auf seinen Schüler Bernhard Keilh zurückgehende und somit gut verbürgte Nachricht, daß er Mennonit gewesen sei. Als absolut sicher kann das aber nicht angesehen werden, und die neuere Kritik hat auch verschiedentlich dagegen Einwendungen erhoben. Für sein Mennonitentum ist der holländische Theologe K. Voss in einer über Rembrandts Glauben geführten Untersuchung eingetreten. Er hat sich dahin ausgesprochen, daß die in Betracht kommenden Urkunden darauf schließen ließen, er habe nicht zur reformierten Landeskirche gehört, und hat es für das Wahrscheinlichste erklärt, daß er tatsächlich Mennonit gewesen sei [2]). Wenn Schmidt-Degener [3]) dagegen geltend gemacht hat, daß Rembrandt auf Selbstporträts Waffen trägt, während das Tragen von Waffen den Mennoniten verboten war, so ist das wohl kein stichhaltiger Einwand, denn man wird — wie ja so häufig — zwischen Leben und Kunst, zwischen Wirklichkeit und Bild eine Scheidelinie gezogen haben. Sonst wäre ja auch in dem calvinistischen Lande eine Kunst wie die holländische Genremalerei gar nicht möglich gewesen mit ihrem ausgelassenen Lebensgefühl und ihrer häufig bis zum Unflätigen gehenden Derbheit, etwas das mit der Grundüberzeugung des calvinistischen Glaubens und seinem asketischen Geist in schärfstem Widerspruche stand. Wie der Katholizismus die im Tridentinischen Konzil festgesetzten Bestimmungen für eine Reinheit der kirchlichen Kunst nicht aufrechterhalten konnte und mit der Welt zu paktieren sich genötigt sah, so vermochte auch der orthodoxe Calvinismus nicht zu hindern, daß die Kunst sich unter seinen Augen Freiheiten erlaubte, die seinen Anschauungen stracks zuwiderliefen. Ein Werk wie Rembrandts Selbstbildnis mit Saskia auf dem Schoße beim fröhlichen Mahle — mochte es auch eine Szene aus der Geschichte des verlorenen Sohnes zum Vorwand haben — mußte mit seiner Verherrlichung materiellen Lebensgenusses für die strenggläubige calvinistische Überzeugung ein Schlag ins Gesicht sein. An der Geschichte des Amsterdamer Theaters kann man sehen, wie die calvinistischen Prädikanten gegen die Bühne angingen und mit den freieren Geistern darüber in Streit lagen, ohne gegenüber den Genuß- und Bildungsbedürfnissen weiterer Kreise etwas ausrichten und dauernde Erfolge erzielen zu können. Im Prinzip ließ der Calvinismus von den Künsten nur Musik und Dichtung gelten, insoweit sie als Mittel für den Gottesdienst Verwendung finden. In diesem Sinne hat sich der Dichter und Theologe Jacobus Revius ausgesprochen, der im Jahre 1642 nach Leyden als Leiter des Staten-College berufen wurde, wo ihm die Erziehung angehender Prädikanten oblag. Die bildende Kunst bezeichnete er als »lahmes Puppenspiel und totes Bildwerk«.

Daß Rembrandt aus seiner Familie und von der Erziehung auf der streng calvinistischen Leydener Universität religiöse Eindrücke ins Leben mitgenommen haben wird, kann gewiß nicht zweifelhaft sein. Irgend etwas Calvinistisches ist aber in seiner Kunst für uns nicht faßbar. Für ihr Verständnis wesentlicher ist es, sich den allgemeinen religiösen Zustand in Holland und die Verhältnisse außerhalb der Landeskirche vor Augen zu halten.

Das religiöse Leben war ein außerordentlich reges, und theologische Fragen nahmen nach den verschiedensten Richtungen das allgemeine Interesse in Anspruch. Ungemein mannigfaltig und vielseitig ist das Bild der religiösen Spielarten. In Amsterdam gab es neben den Mitgliedern der kirchlich gebundenen Konfessionen, Calvinisten, Lutheranern, Katholiken, Anhänger zahlreicher Sekten und Konventikel, und dazu kam die bedeutende Judenkolonie, für deren religiöse Fragen sich auch die Allgemeinheit interessierte. Das war ein Boden, auf dem sich einerseits ein religiöser Individualismus und Subjektivismus, andererseits ein Toleranzgefühl gegenüber Andersdenkenden entwickelte.

Ein extremer Individualismus wurde schon im 16. Jahrhundert durch eine so überragende Persönlichkeit wie Coornhert vertreten, der zugleich Staatsmann, Theologe, Philosoph, Freidenker war. Er nahm das Recht einer an kein Bekenntnis und auch durch keine Sekte gebundenen freien Glaubensmeinung in Anspruch, indem er auf das für alle Menschen Gemeinsame, das sich aus der Lehre Christi gewinnen ließ, Nachdruck legte. Während der orthodoxe Calvinismus sich ganz an den wirkenden Geist Gottes hielt und Christus nur eine untergeordnetere Mittlerrolle vorbehielt, stellte er ihn in den Mittelpunkt der Überzeugung und sagte: »Jesus Christ ist der einzige und wahre Arzt der Seele; so ist sein Wort die wahre Lehre, auch die einzige und wahre Medizin der Seelen. Darum wird seine Lehre auch mit Recht eine gesunde Lehre genannt. Denn sie macht die Seelen gesund [4])«. An Coornhert, der durch seine schriftstellerische Begabung eine große Wirkung auszuüben vermochte, zeigt sich nach Dilthey: »wie sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aus dem Kampf der Sekten, aus der Sehnsucht nach Frieden mit einer ungemeinen Gewalt die Anschauung einer allen Konfessionen gemeinsamen, ja den Keim aller Religion enthaltenden Wahrheit erhob«.

Die arminianische Richtung, die sich von dem Calvinismus absonderte, suchte sich unter Führung des Johannes Uyttenbogaert das Recht zu erkämpfen, neben jenem als gleichberechtigte Gemeinschaft zu bestehen, ohne den Anspruch zu erheben eine eigene Kirche zu gründen. Für den Remonstranten Uyttenbogaert, den Rembrandt in seiner Frühzeit porträtiert hat, besteht das Wesen der Religion in Frömmigkeit; er sagte: »Liebe zur Religion ist Liebe zur Frömmigkeit,

denn Religion ist Frömmigkeit«. Und da Frömmigkeit das alle Bekenntnisse verbindende Element ist, so müssen sie sich gegenseitig anerkennen und Duldung gegeneinander üben [5]).

Ein Herd subjektivistischer Ideen waren die Mennoniten und später die Kollegianten, die, nachdem sie anfangs von den Taufgesinnten Anregungen erhalten und Mitglieder dieser Gemeinden zu sich herübergezogen hatten, in einen immer stärkeren Gegensatz zu den altgläubigen Mennoniten gerieten [6]). Sie lagen im Widerstreit mit dem Calvinismus, seinen religiösen und sittlichen Ansprüchen, indem sie ein individuelles, nicht kirchlich gebundenes Verhältnis zu den Grundtatsachen der christlichen Lehre erstrebten. Die taufgesinnten Kollegianten in Amsterdam standen in dem Ruf der Freisinnigkeit und Humanität, viele intelligente und feinsinnige Männer gehörten ihnen an. Bei Mitgliedern dieser Kreise gesellten sich die verschiedensten Überzeugungen und Ideen miteinander: ein strenger Biblizismus, der sich allein an die Textüberlieferung der heiligen Schrift hielt, chiliastische Vorstellungen, philosophische Neigungen, Verfechtung des Grundsatzes der Duldsamkeit, die man für sich selbst forderte, für alle religiösen Anschauungen. Einer der Führer der Amsterdamer Kollegianten, Daniel van Breen, setzte sich für den Glauben an das tausendjährige Reich Christi auf Erden ein. Ein anderer Führer, Adam Boreel, wollte die Religion ebenso von der Kirche wie von dem Separatismus befreien und sammelte Anhänger für seine »Kirche der Duldsamen«, die ihm am meisten aus den Kreisen der Amsterdamer Taufgesinnten zufielen... Ebenso fanden sich in den lutherischen Gemeinden die seltsamsten Vertreter religiöser Überzeugungen zusammen, die sich als Mystiker und Apokalyptiker, als Schwärmer und Freigeister gebärdeten. Durch die individualistischen Bestrebungen in allen diesen Kreisen wurde auch das Aufkommen des Pietismus begünstigt, der von England her eindrang, und in dem viele von den Gebildeten ihr seelisches Heil suchten.

Ein buntes Bild der verschiedensten religiösen Haltungen, gemischt mit antiken philosophischen Vorstellungen, bietet sich dar, wenn man die bekannteren Schriftsteller und Persönlichkeiten, die in dem holländischen Geistesleben des 17. Jahrhunderts eine Rolle spielten, an sich vorüberziehen läßt. Der Dichter Pieter Corneliszoon Hooft vertrat eine aus christlichem Geist und stoischem Humanismus gemischte freie Weltanschauung, wie sie damals, zum Teil unter Nachwirkung Coornhertscher Ideen, verbreitet war, ohne sich zu irgendeiner kirchlichen Gemeinschaft, am wenigsten zu dem Calvinismus, zu bekennen; eine Weltanschauung, die ein gegen einen engherzigen Nationalismus und Patriotismus gerichtetes weltbürgerliches Ideal einschloß. Vondel, der größte Dichter hohen Stils, der sich, aus einer mennonitischen Familie stammend, während der Glaubenskämpfe im reformierten Lager in den Jahren 1618 bis 1619

auf die Seite der Remonstranten gestellt hatte, angewidert von dem Zelotismus der orthodoxen Calvinisten und von dem entsetzlichen Schicksal, das sie dem edlen Ratspensionar Oldenbarnevelt bereitet hatten, trat als Vierundfünfzigjähriger zum Katholizismus über. Auch ihm stand die Menschheitsidee über allem; er sehnte sich nach der allgemeinen Pax Christiana und hoffte, seinen inneren Frieden in der ältesten größten weltumspannenden christlichen Gemeinschaft zu finden. Er hatte auch in seinem künstlerischen Schaffen als Dichter und Dramatiker unter den Widerständen der calvinistischen Prädikanten genug zu leiden gehabt. Jacob Cats, der populärste unter den holländischen Dichtern, der in seinen volkstümlichen Werken sich die Verbesserung der Sitten zur Aufgabe machte, der mit seiner Kleinmalerei aus dem häuslichen und täglichen Leben die Interessen der weitesten Kreise berührte, wandte sich dem Pietismus zu, den er in Cambridge, wo Perkins, einer seiner Begründer, Professor war, kennengelernt hatte, wurde aber erst durch den Prädikanten Willem Teellink in Middelburg voll gewonnen. Nach seinem Rücktritt von dem Amte des Ratspensionar führte er auf seinem Landgut ein ganz von pietistischen Ideen geleitetes frommes Dasein. In dem Amsterdamer Humanistenkreise, den Hooft auf seinem Landgut Muiden auf dem Muiderberge versammelte und der daher den Namen Muiderkring führte, trafen sich Menschen der verschiedensten religiösen Anschauungen. Eine mit den geistigen Führern in enger Beziehung stehende dichtende Frau, Roemer Vischers hochgeschätzte jüngste Tochter, Maria Tesselschade, war eine überzeugte Katholikin. Katholisch war der dichtende Schmied Jan Hermansz Krul, ein sklavischer Nachahmer von Cats, von dem Rembrandt das Porträt in Kassel gemalt hat. Ebenfalls katholisch war Jan Vos, der, wie wir sahen, in dem Amsterdamer Theaterwesen eine bedeutende Rolle spielte und als Freund und Parteigänger zu Vondel hielt. Der Bruder des von Rembrandt gemalten Mennonitenpredigers Anslo, der Dichter Reynier Anslo, gleichfalls ein Anhänger Vondels, trat wie er zum Katholizismus über und wanderte nach Rom aus. Dagegen war der dichtende Spezereihändler, Jeremias de Dekker, der mit Rembrandt noch in seinen späteren Jahren freundschaftliche Beziehungen pflegte, Calvinist und ein Gegner der katholischen Kirche. Bei Jan Six, Rembrandts Freund und Vondels Verehrer und Beschützer, war reformierte Frömmigkeit mit stoischer Philosophie gemischt... Schließlich kommen zu den Vertretern all der christlichen und heidnisch-christlichen Anschauungen noch die gebildeten und literarisch tätigen Juden, die mit jenen in geistigem Austausch und persönlichem Verkehr standen.

Ein derartiges Durcheinander und Gegeneinander der verschiedensten theologischen Lehrmeinungen und inviduellen Vorstellungen hielt das Interesse an religiösen Dingen wach. Es erzeugte — neben der



starren und zelotischen Orthodoxie, die in dem Calvinismus und auch im Judentum herrschte — eine in der damaligen Weltlage als Ausnahme empfundene Duldsamkeit. So konnte Spinoza — wenn auch gewiß mit einer für seinen Zweck etwas verschönenden Wendung — in der Vorrede zu dem Theologisch-politischen Traktat das seltene Glück preisen, in einem Staate zu leben, wo einem jeden die volle Freiheit des Urteils und der Gottesverehrung nach eigener Überzeugung gewährt wird und wo die Freiheit als das Teuerste und Köstlichste gilt.

Eine solche vielgestaltige religiöse Umwelt und eine solche Möglichkeit freier Überzeugung spiegelt sich in Rembrandts Kunst wieder. Er hat sich bei seiner Stoffwahl nicht nur auf Szenen und Figuren aus den beiden Testamenten, die allein für die Reformierten religiöse Inspirationsquellen waren, beschränkt, sondern ebenso Darstellungen aus der katholischen Überlieferung und Legende geschaffen. Von katholischen Heiligen hat er Hieronymus, dem er aus besonderer Vorliebe eine ganze Anzahl von Radierungen widmete, Franciscus und Katharina wiedergegeben. Aus der katholischen Tradition sind die Radierungen: Tod der Maria (b. 99), Madonna in Wolken (b. 61), Maria mit den Marterwerkzeugen (b. 85) geschöpft. Dazu darf man noch die verschiedenen Mönchsbildnisse der sechziger Jahre hinzunehmen. Eine Gestalt wie den Franciscus auf der Radierung von 1657 erfüllte er mit dem tiefsten religiösen Gehalt und benutzte den Heiligen als Gefäß, in das er die denkbar innerlichste Andachtsstimmung einströmen ließ.

Zwischen Darstellungen aus den beiden Testamenten gibt es in bezug auf religiösen Ausdruck bei ihm keinerlei Unterschied. Das alte diente ihm ebenso wie das neue dazu, spezifisch religiöse Phänomene zu veranschaulichen. Gefördert wurde das durch das Interesse, das man in Holland dem alten Testament entgegenbrachte, — und nicht nur in dem Calvinismus, für den es ja eine besondere Bedeutung hatte, indem es in seinen Gottesdienst hineinspielte und seine Ethik beeinflußte. Bei Rembrandt kam dazu noch eine persönliche Vorliebe für jüdisches Wesen, die jedenfalls durch seine Beobachtungen in der Amsterdamer Judenkolonie und durch seinen Verkehr mit ihren Bewohnern genährt wurde. So hat er sich denn auch dazu verstanden, jenes theologisch-kabbalistisch-chiliastische Werk des ihm befreundeten Rabbi Manasse ben Israel, die »Piedra gloriosa«, mit Illustrationen zu versehen, deren allegorischen Inhalt wir bereits früher besprochen haben.

Als mitwirkende Umstände für die Entstehung von Rembrandts religiöser Kunst — das sollten die vorhergehenden Ausführungen erhärten — kommen in Betracht die allgemeine und vielfältige Anteilnahme an religiösen und theologischen Dingen, der in verschiedenen Formen sich äußernde religiöse Individualismus, der Durchbruch des Gedankens der Toleranz; ein Zusammenwirken von Faktoren, wie es

damals nur auf holländischem Boden möglich war. Aber zu den ihr Aufkommen begünstigenden gesellschaftlichen und kulturellen Gegebenheiten mußte die ganz persönliche und innerliche Haltung Rembrandts treten, die alles Stoffliche mit einem neuen Geist erfüllte. Diese religiöse Kunst ist ihrem eigentlichen Wesen nach überkonfessionell, und so hat es denn, wie schon bemerkt, nicht viel auf sich zu wissen, ob er äußerlich sich zur Landeskirche hielt, ob er Mennonit war oder irgendeiner anderen Sekte oder Gemeinschaft angehörte. Sie ist ganz seine eigene frei Schöpfung und kann daher nur aus dem Werke selbst heraus verstanden und gedeutet werden.

Was seit dem Durchbruch der Reformation in Holland an Darstellungen biblischen Inhalts entstanden war, hatte lediglich den Charakter von Historien und entbehrte jeder religiösen Färbung. Nach der Entthronung der katholischen Kirchenkunst und nach den Verwüstungen der Bilderstürme war eine religiöse Malerei wurzellos. Wie die Historie überhaupt so stand die biblische Historie unter dem Druck des Romanismus und Manierismus. In einer solchen Prägung begegnete Rembrandt bei seinem Lehrer Lastman dem alt- und neutestamentlichen Bilde, das religiös völlig indifferent war. Gleichzeitig hatte in den südlichen Niederlanden die gegenreformatorische Kunst mit Rubens einen ungeheuren Aufschwung genommen und durch seinen Barock neue Ausdrucksmöglichkeiten erhalten. Alledem gegenüber hat Rembrandt, nachdem er in seiner früheren Zeit Anregungen von der einen und der anderen Seite für sich verwertete, in einer seit den vierziger Jahren zu immer größerer Vollendung aufsteigenden Entwicklung eine ganz selbständige und eigenartige Sprache in Form und Ausdruck zur Verbildlichung religiöser Werte gefunden.

2.

Wenn wir bereits unterstellt haben, daß es in Rembrandts Schaffen eine im tieferen Sinne religiöse Kunst gibt, so ist das eine Annahme, die keineswegs unbestritten geblieben ist. Wie das Für und Wider hin und her geschwankt hat, mag an einigen Beurteilern mit bekannteren Namen erläutert werden. Zwei auf dem Gebiete der Kunstlehre führende Männer des 19. Jahrhunderts haben ihn als religiösen Künstler überhaupt nicht gelten lassen. Ruskin hat ihn als Beispiel dafür angeführt, daß niedrige Gesinnung, Flauheit und Irreligiosität wohl immer durch eine Malerei in Braun und Grau ihren Ausdruck finden [7]. Jacob Burckhardt [8]) hat ihm ein religiöses Element und biblisches Gefühl geradezu abgesprochen. Von anderen Seiten ist die gegenteilige Meinung aufgestellt worden. So sagte der bedeutendste französische Kunstgelehrte, Louis Courajod [9]: »Le seul artiste vraiment et profondément chrétien du 17e siècle, le plus chrétien non seulement

de son époque mais de tout le christianisme moderne, on pourrait peut-être dire de tout le christianisme à venir, qui ne peut que l'imiter, c'est Rembrandt«. Taine bemerkt: »... il a pu comprendre la religion de la douleur, le christianisme véritable ...« Der Maler van Gogh schreibt einmal in einem seiner Briefe, daß die Christusgestalt, so wie er sie fühle, nur von Rembrandt und Delacroix gemalt worden sei [10]). Carl Neumann und Georg Simmel haben seine religiöse Kunst als die tiefste seelische Offenbarung von Religiosität gedeutet. Oskar Ollendorff nennt in seiner Untersuchung »die Andacht in der Malerei [11])« auf diesem Gebiete Rembrandt den Meister aller Meister. Bei solchen widersprechenden Zeugnissen und bei einer Sache, die ganz von dem Fühlen abhängt, kann man sich nur auf das Selbsterlebnis verlassen. Wer es nicht fühlt, wird es nie begreifen. Unsere Betrachtung, die in Rembrandts Kunst das Religiöse als Phänomen beschlossen sieht, will zeigen, durch was für wesentliche Eigenschaften allgemeiner und besonderer Art es bedingt wird.

Auszugehen haben wir zunächst von der Frage: welche Kriterien gibt es dafür, eine Kunst als religiös anzusprechen? Als Grundtatsache setzen wir dabei voraus, daß es überhaupt eine Art von Kunst gibt, die religiöse Gefühle auszulösen imstande ist — ebenso wie wir das religiöse Gefühl selbst als ein Urphänomen anerkennen. Auf welche Weise eine solche Kunst zustande kommt, indem religiöse Werte in ästhetische Werte umgesetzt werden, haben wir hier nicht weiter zu erläutern. Es kommt uns darauf an: was für Symptome an ihr wahrnehmbar sein müssen, soll sie sich als religiös ausweisen.

Als ein Hauptsymptom alles Religiösen ist in der letzten Zeit immer mehr das Heilige erkannt worden. So sagt der bekannte schwedische Theologe N. Söderblom in seiner Schrift über das Werden des Gottesglaubens [12]): »So wichtig auch der Gottesglaube nebst der Gottesverehrung für die Religion ist, so gibt es doch ein noch bedeutungsvolleres Kriterium für das Wesen der Religion, nämlich den Unterschied zwischen ‚heilig und profan'... Es kann wirkliche Frömmigkeit geben ohne einen ausgebildeten Gottesglauben und Kult. Aber es gibt keine Frömmigkeit, die diesen Namen verdient, ohne die Vorstellung vom Heiligen. Fromm ist der, für den es etwas Heiliges gibt.« Die Bedeutung des Heiligen für die Religion ist eingehend erörtert worden von Rudolf Otto in seinem berühmten Buche »Das Heilige«, in dem er die Kategorie des Heiligen als eine »Bewertungskategorie« analysiert und die zu seiner Bestimmung dienenden Momente aufweist. Er hat für das schlechthin Heilige, »sofern es begrifflicher Erfassung völlig unzugänglich ist«, unter Abzug aller ethischen und anderen durch den Sprachgebrauch damit verbundenen Bedeutungen den Ausdruck »das Numinose« geprägt, den wir als geeignet und fördernd auch für unsere

Zwecke übernehmen wollen. Ebenso werden wir die von Otto aufgestellten Momente des Numinosen heranziehen, wenn wir Rembrandts Kunst daraufhin betrachten, wo das Heilige in ihr zu suchen ist und mit was für Ausdrucksmitteln es in die Erscheinung tritt.

Abgesehen von dem Numinosen ging seine religiöse Kunst aber auch im besonderen darauf aus ethische Werte zu verbildlichen. Das offenbart sich einerseits in Stoffen, die er wählte, andrerseits in Ausdrucksmitteln, die er dabei anwandte. Die zeitgenössische Kunst des gegenreformatorischen Katholizismus bietet nichts Ähnliches, und überhaupt ist etwas Derartiges in der ganzen vorhergehenden christlichen Kunst noch nicht dagewesen.

Wenn er als christlicher Künstler dem Heiligen in dem christlichen Mythus, in Gestalten und Begebenheiten der Bibel, des alten wie des neuen Testamentes, und gelegentlich auch der katholischen Legende Form verlieh, so kommen dabei verschiedene Möglichkeiten in Betracht. Das Göttliche kann als ein Objektives, Personifiziertes, Transzendentes gekennzeichnet werden, indem die Transzendenz durch Attribute, die auf bestimmte religiöse Assoziationen Bezug nehmen, zum Bewußtsein gebracht wird. Das geschieht durch Einführung von Himmelsglorien, durch Umgebung von göttlichen oder heiligen Gestalten mit Gewölk, Nimbus, Strahlen oder durch Ausstattung mit irgendwelchen Merkmalen, die sie als Wesen von einer überirdischen Existenz hervorheben sollen. Diese Mittel, die der katholischen Kirchenkunst selbstverständlich und allgemein geläufig waren, hat Rembrandt nur spärlich und vorwiegend in seiner früheren Zeit, als er von jener Kunst teilweise abhängig war, angewandt; sie gehören aber nicht zu dem was irgendetwas Wesentliches bei ihm ausmacht. Er hat auch jener Heroisierung entsagt, die durch die Renaissance nach dem Vorbilde der Antike eingeführt wurde und die sich die kirchliche Kunst zu eigen machte, indem sie sie auf ihre heiligen Gestalten und Begebenheiten übertrug. Im Gegensatze dazu hat er unter völliger Entheroisierung des Heiligen dem christlichen Mythus und der christlichen Idee ganz neue Gestaltungsformen und Ausdrucksmöglichkeiten gegeben. Unter Verzicht auf derartige unmittelbare Vergegenwärtigungen eines Göttlichen oder Heiligen durch eine dem Menschlichen als übermenschlich oder heroisch entgegengesetzte und erhöhte Existenz verwendet er andere indirekte Mittel, durch die das Numinose zum Bewußtsein gebracht wird. Ein unter menschlich-natürlich gefaßten Gestalten und innerhalb natürlicher Bedingungen sich abspielender Vorgang wird durch eine besondere Art von Distanzierung, Abscheidung, Entrückung als jenseits des Profanen, als heilig charakterisiert. Da wie die meisten Religionen so die christliche sich des Lichtes als eines Symbols für das Heilige bedient hat, das bis in die metaphorischen

Sprachwendungen die größte Rolle zur Anregung religiöser Gefühle spielt, so ist es auch von der christlichen Kunst als Anschauungsfaktor für adäquate Wirkungen aufgeboten worden. Hat das gewiß schon die neuere, auf einen naturalistischen Boden tretende Malerei in mannigfacher Weise ausgewertet, so wurde es doch bei ihm ein wesentlicher und grundlegender Faktor für eine Sakralisierung und gewann durch seine immer mehr vervollkommnete Beherrschung der optischen Ausdrucksmittel eine besondere Bedeutung für die religiöse Darstellung. Und wie in der religiösen Erscheinungswelt und Psychologie neben dem Lichte das Dunkel seine Geltung hat, so erhält dieses als Anschauungselement in seiner Bildwelt eine entsprechende Bestimmung. Beides ist ihm Ausdruckssymbol für ein Mysteriöses, in dem sich das Heilige kundgibt

In ganz eigenartiger Weise hat Rembrandt kultische Vorgänge als Manifestationen des Heiligen wiedergegeben. Aufgabe des Kultes ist es ja, durch bestimmte Riten und liturgische Handlungen auf Auge, Ohr, Gemüt so zu wirken, daß eine Beziehung zu dem Göttlichen hervorgerufen wird; Raum und Handlung werden gegen das Profane abgegrenzt und geheiligt. In der erzeugten Feierlichkeit regt sich ein Abbild des Heiligen, das dem Teilnehmer gleich wie ein Objektives gegenübertritt. Da der nüchterne Gottesdienst des holländischen Protestantismus Rembrandt keine Anregungsfaktoren bot, um das was er durch Feierlichkeit zum Ausdruck bringen wollte, zu versinnlichen, so hat er sich aus ganz phantastischen Elementen kultische Vorgänge zurechtgemacht, wobei er stellenweise Reminiszenzen an Dinge verwertete, die er entweder in Wirklichkeit bei katholischem oder bei jüdischem Gottesdienst — das portugiesisch-jüdische Zeremonial hatte manche Ähnlichkeiten mit dem katholischen — oder aber auf bildlichen Darstellungen gesehen hatte. Das Ganze ist das Produkt seiner individuellen Erfindung. Wallende Weihrauchdünste und geheimnisvolle Lichterscheinungen tragen dazu bei, das Moment des Feierlichen und Mysteriösen anzudeuten. Was hier beabsichtigt wird, entspringt demselben Erfahrungserlebnis, das Dostojewsky in den »Brüdern Karamasow« den Staretz Sossima in der Erzählung von seiner Jugendzeit vortragen läßt, wo er von dem überwältigenden Eindruck eines kultischen Vorgangs und der dadurch bewirkten Berührung mit dem Heiligen Kunde gibt. »Noch bevor ich lesen erlernt, vor meinem achten Jahr, hatte ich ein geistiges Erlebnis. Meine Mutter brachte mich am Montag der Karwoche zum Abendmahl in die Kirche. Der Tag war hell, und ich erinnere mich noch jetzt, als ob ich es vor mir sähe, wie der Weihrauch aus dem Räucherfaß leise aufstieg, von oben aber aus den schmalen Fenstern der Kuppel über uns das Licht Gottes sich ergoß und wie der emporsteigende Weihrauch sich mit den Sonnenstrahlen vermischte. Eine

heilige Empfindung durchschauerte mich, und zum erstenmal nahm ich bewußt das Wort Gottes in mich auf.« — So hat Rembrandt durch Anregungsmittel, die der Kultus des Protestantismus verschmähte, das Gefühl des Heiligen zu erwecken gesucht. Wer sagen wollte, daß er damit nur ein orientalisch-exotisches Milieu für seinen Schauplatz zu kennzeichnen dachte, der übersieht doch den spezifisch religiösen Gehalt, der in dergleichen liegt, was später noch an einzelnen Beispielen näher erläutert werden wird.

Zur Auslösung von religiösen Wirkungen kommt es schließlich bei Darstellungen, die eine Person oder Gruppe irgendwie unter dem Eindruck des Numinosen, von ihm berührt oder mit ihm im Verkehr zeigen, bei Haltungen und Ausübungen von Andacht und Gebet. Dabei kann nun wieder entweder das göttliche Wesen in einer konkreten Objektivierung dem oder den Andächtigen gegenübergestellt werden, wie z. B. der vor dem Ehepaar Manoah im Opferrauch entschwindende Engel, der Engel, der in der Wolke die Familie des Tobias verläßt, oder Gott selbst, der dem Abraham und dem Moses erscheint. Oder aber der Akt von Gebet und Andacht geht bei einem einzelnen in der Stille des Fürsichseins ohne Sichtbarmachung des Gegenstandes der Verehrung vor sich und wird nur durch die dabei sich auswirkende Stimmung zur Anschauung gebracht. Was Rembrandt in der Verbildlichung subjektiver Frömmigkeit, in der Erfindung religiöser Ausdruckstypen geleistet hat, das gehört zu den größten Schöpfungen auf diesem Gebiet.

Eine im engeren und eigentlichen Sinne religiöse Kunst ist die, welche die Inhalte und Gegenstände der positiven Religion, an die sich der schaffende Künstler hält, als Ausdruckssymbole für das Heilige benutzt. Die Sinnlichkeit einer Religion liegt in ihrem Mythus; in ihm ist Künstlerisches faßbar. Wie es aber in einer natürlichen oder freien Religion ohne einen positiven, kultisch oder dogmatisch festgelegten Gottesglauben eine Vorstellung des Heiligen gibt, so haben auch Kunstwerke, ohne bestimmte Inhalte und Gegenstände eines Glaubens zu verkörpern, die Fähigkeit, eine Art von religiösen Gefühlen auszulösen. In der modernen Zeit haben Künstler die Landschaft als Substrat für die Ergießung religiöser Gefühle benutzt. Rodin hat einmal von dem Landschaftsbildner gesagt: »Nicht bloß bei den lebendigen Wesen, auch an den Bäumen, Sträuchern, Ebenen und Hügeln erkennt er den Reflex der Weltseele. Was für die anderen Menschen nur Wald und Land ist, erscheint dem großen Landschafter als das Gesicht eines unermeßlichen Wesens [13].« Van Gogh beabsichtigte, wie er in einem Briefe schreibt, religiöse Gefühle, wie sie durch die Bibel angeregt werden, in Landschaftsbildern niederzulegen und setzt auseinander, daß es zur Versinnlichung solcher Gefühle keiner biblischen Stoffe bedürfe [14]. Daß Ähnliches schon für gewisse Erscheinungen der holländischen Landschafts-

malerei und für Rembrandt selbst zu gelten haben wird, darf wohl angenommen werden, aber es sind bisher für jene Zeit noch keine genügenden Untersuchungen über das Verhältnis von Naturgefühl und Landschaftsdarstellung geführt worden, so daß man nicht über ein Vermuten und Ahnen hinausgehen kann. Wir wollen in Rembrandts Werk auch nur bei Darstellungen mit biblischem und legendarischem Gegenstand den religiösen Symptomen nachgehen. Aus dem was sich dabei ergibt, werden sich für den, der Neigung und Beruf dazu verspürt, vielleicht Schlüsse für ein weiteres Gebiet ziehen lassen.

Ganz allgemein dürfen wir in Rembrandts seelischer Veranlagung eine persönliche Beziehung zu dem Heiligen voraussetzen, ein religiöses Urgefühl, dessen Kräfte in das Werk überströmen. Er hat die Fähigkeit besessen, sich in die verschiedensten Arten religiöser Zustände hineinzuversetzen, Beobachtungen, die er von solchen Phänomenen in der Außenwelt machte, sich einzuprägen und nachfühlend wiederaufleben zu lassen. Eine Divinationsgabe für das Heilige und seine Erscheinungsformen war ihm in hohem Maße eigen. Das religiöse Urgefühl wurde naturgemäß durch das Bekenntnis, in dem er erzogen wurde, durch die religiöse Umgebung, in der er lebte, und durch die ganze Kulturlage seiner Zeit in bestimmte Richtungen gewiesen. Suchten wir vorhin eine aus dem Sektenwesen hervorgegangene individuelle tolerante überkonfessionelle christliche Religiosität als das für seinen Glauben Wesentliche nachzuweisen, so wäre doch eine solche ohne die Luthersche Reformation und das was sie im Gefolge hatte, nicht denkbar gewesen. Seine Kunst hat in ihren Grundlagen Eigenschaften mit der Reformation und mit dem ganzen Protestantismus gemeinsam, die besonders in ihrem Gegensatze zu der kirchlichen Kunst der Gegenreformation ans Licht treten.

3.

Was Rembrandts Kunst mit dem Protestantismus verbindet, ist, wenn auch nichts Dogmatisches und Kultisches, so doch etwas Geistiges. Wenn dieser, wie wohl allgemein anerkannt wird, eine neue Form von Religiosität und Andacht ins Leben gerufen hat, so ist davon etwas in sie eingegangen. Das Verhältnis des Protestantismus zu dem »Heiligen« hat Friedrich Heiler [15]) in einer Gegenüberstellung zu dem Katholizismus so gekennzeichnet: »Die evangelische Frömmigkeit sucht das Heilige nie in der Außenwelt, sondern allein in den Tiefen des eigenen Gewissens, in der Innerlichkeit des Gottesumganges. Das Heilige ist nicht eine magisch-stoffliche, sondern eine persönliche, ethische Größe.«... Für sie »gibt es eine Gegenwart Gottes nur im geistig-persönlichen Sinne: Gott ist nahe allen denen, die ihn voll Demut und Vertrauen anrufen, Gott wohnt in vertrauensvoller Weise in der Seele des Beters«. Rem-

brandt suchte in seiner Kunst die anschaulichen Bildformen für das Heilige so zu vergeistigen und zu verinnerlichen, daß der Gedanke einer Formvergottung gar nicht aufkommt. Für die kirchliche Kunst des Katholizismus stand im Mittelpunkte der Gedanke der Ecclesia triumphans, den für große Massen möglichst sinnfällig zu propagieren eine ihrer Hauptaufgaben war. Eine Veranschaulichung der göttlichen Herrlichkeit war das worauf es ihr vornehmlich ankam. Im Gegensatz dazu hat Rembrandt, der, wie schon betont, eine Entheroisierung des Heiligen durchführte, sich darauf verlegt, irgendwie den Gedanken des »Himmelreiches in uns« zu verkörpern und nacherlebbar zu machen. An Stelle des heroischen Kraft- und Machtideals tritt bei ihm ein Grundzug, den man mit den Worten Luthers erläutern kann: »Wo Menschenkraft ausgeht, da geht Gottes Kraft ein, so der Glaube da ist und wartet des... Wenn wo Menschenkraft eingeht, da geht Gottes Kraft aus« (Auslegung des Magnificat). Er berührt sich auch mit der von Luther besonders betonten Glaubensüberzeugung, die den Armen und Verdrückten, den Mühseligen und Beladenen eine bevorzugte Stellung zuweist. »Was die Welt verwirft, die Armen, Niedrigen, Einfältigen, Verachteten, wählt Gott.« Es ist vielleicht eins der eigentümlichsten Merkmale der evangelischen Darstellungen Rembrandts, welch hervorragende Rolle die Armen und Bedrängten in ihnen spielen. Der soziale Charakter der Jesus-Religion wird bei ihm in einer ganz anderen Weise herausgestellt als in der kirchlichen Kunst der Gegenreformation. Er hat den Kern seiner Auffassung aus der Natur Jesu, wie sie sich ihm in ihrem menschlichen Lebenswandel offenbarte, gewonnen. Anstatt des Ideals der Herrlichkeit rückte er das Ideal der Niedrigkeit in den Vordergrund. Da er als Protestant unmittelbar auf die biblischen Schriften zurückgreifen konnte, so sind sie die Hauptquelle für seine Inspiration geworden. Die Vorstellung von der Niedrigkeit ist ganz dieselbe, wie sie Luther verkündet hat. Dieser ist für das Bild des Paulinischen Christus eingetreten und hat ihm Geltung zu verschaffen gesucht. So sagt er in einer seiner Predigten: »Weil denn Paulus kein Narr ist, und nichts närrisch redet, so muß ja der Mensch Christus etwas Hohes und Göttliches sein, weil er von ihm sagt: ‚er sei wie ein anderer Mensch geworden', so er doch Mensch war, und hätte auch in der Menschheit mögen auf göttliche Weise geberden, hat's aber nicht getan, sondern dessen sich enthalten und geäußert und geberdet wie ein schlechter anderer Mensch tut.« Nach dem Vorgange von Paulus sucht er die Anschauung von Gottesgestalt in Knechtsgestalt zu erläutern, die für ihn im Mittelpunkte steht. Und in einer seiner Tischreden weist er die Zuhörer in folgender Weise an, sich eine Vorstellung von Christus zu machen: »Darum, so du ein Sünder bist, wie wir denn in der Wahrheit alle sind, so bilde dir bei Leib und Leben Christum nicht also vor, wie

er auf dem Regenbogen sitzt und Richter ist, sonst wirst du erschrecken und verzweifeln müssen; sondern fasse ihn in seinem rechten Bilde, als nämlich in dem, daß du ihn siehst und erkennst als einen Sohn Gottes und der Jungfrau Maria. In derselben Person schreckt er niemand . . . «. Er sei, fährt er fort, kein Moses, kein Stockmeister noch Henker, sondern ein solcher Mittler, der uns arme Sünder mit Gott versöhnt. Ähnlich warnt er in der Auslegung des Magnificat vor einer übertriebenen Erhöhung der Maria; denn »es bedarf auch wohl ein Maß, daß man nicht zuweit treibe den Namen, daß man sie eine Königin der Himmel nennt«. Man soll sie in ihrer Niedrigkeit sehen, in der sie »nicht mehr gewesen, denn jetzt eine arme Hausmagd sein mag«. Indem er geradezu Bezug nimmt auf die katholischen Kirchenkünstler, schreibt er: »Aber die Meister, die uns die selige Jungfrau also abmalen und vorbilden, daß nichts Verachtetes, sondern eitel große, hohe Dinge in ihr anzusehen sind, was tun sie anders, denn daß sie uns gegen die Mutter Gottes halten allein, und sie nicht gegen Gott, damit sie uns blöde und verzagt machen und das tröstliche Gnadenbild verblenden, als man den Tafeln tut in den Fasten« (den Altarbildern, die in der Fastenzeit verhängt werden).

Das sind protestantische Gedanken und Anschauungen, die auch hinter Rembrandts Gestaltungen stehen. Aber irgendwelche bildlichen Anregungen konnten ihm von seiten des Protestantismus nicht zukommen. Als Geformtes lag allein vor ihm das ungeheure Material von Darstellungen, in denen die katholische Kunst die biblischen und kirchlichen Dinge ausgeprägt hat. Daß er in seinem Schaffen — namentlich in den jüngeren Jahren, als er noch ein Suchender war — von dieser Seite Anregungen aufnahm, ist nicht weiter verwunderlich. Wesentlich und erstaunlich ist, wie er ganz aus sich heraus eine von Grund aus neue religiöse Malerei ins Leben gerufen hat.

Wir wollen nun eine Anzahl von Darstellungen auf ihren Heiligkeitsgehalt hin betrachten und den Anzeichen nachgehen, durch die Schöpfungen seiner Kunst einen ausgesprochen religiösen Charakter erhalten. Dabei bleiben natürlich alle solche ausgeschaltet, wo ein biblischer Stoff nur den Vorwurf für eine Historie bildet und rein historienhaft behandelt ist.

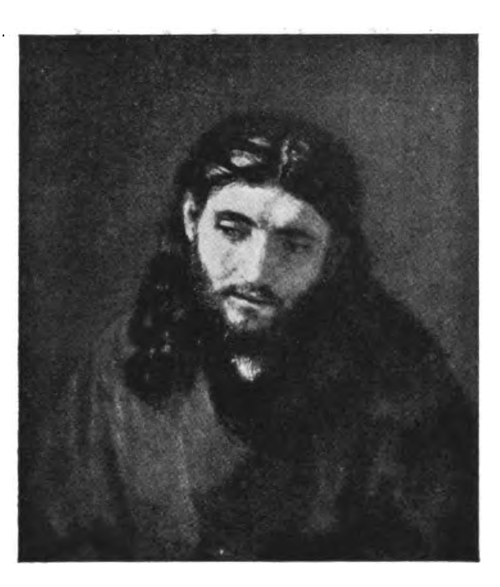
4.

Wenn wir unseren Gang durch die Werke mit der Gestalt Christi beginnen, so geschieht das nicht nur, weil sie in ihnen das Übergewicht hat und im Mittelpunkte steht, sondern weil von ihr aus auch am meisten Licht auf die Eigenart der Rembrandtschen religiösen Kunst fällt. Er hatte ein ganz persönliches und innerliches Verhältnis zu dem evangelischen Jesus. Aus dem Calvinismus wäre das nicht ohne weiteres

abzuleiten, denn in ihm war Christus eine mehr untergeordnete Rolle als Mittler mit Gott zugeteilt und eine unmittelbare und von Herzen kommende Beziehung zu ihm nicht so stark ausgebildet. Das Wesentliche der Anschauung von Rembrandt beruht darauf, daß er ihn aus seiner Menschlichkeit in der Niedrigkeit begreift. Indem er sich diese aus seiner Kenntnis der Evangelien gebildet hat, berührt er sich, wie wir sahen, mit Luthers Christus-Auffassung. Der zentrale Gedanke ist für ihn: den Menschen, dessen Göttlichkeit sich in seinem niedrigen irdischen Wandel enthüllt, auszuprägen, und dieser Gedanke beherrscht die ganze Entwicklung seiner Christus-Darstellung und wird in deren Verlauf immer mehr vertieft. Er hat sich nicht auf die ins Heroische gesteigerte Fassung eingelassen, in der ihn ein Michelangelo oder ein Rubens verkörperten. In der früheren Zeit eignet allerdings häufig seinem Christus jenes pathetisch aufgeregte Gebaren mit heftigen Gestikulationen, wie es auch anderen Ausdruckstypen jener Periode anhaftet und in der damaligen Stiltendenz begründet liegt. Öfter macht er Anleihen bei Italienern, wie bei der Radierung »Christus und die Samariterin« (1634), oder bei Dürer, wie bei der »Vertreibung der Händler aus dem Tempel« (Abb. 48). Wir haben auch gelegentlich der Besprechung der Münchener Himmelfahrt aus der Passionsserie für den Prinzen Friedrich Heinrich (Abb. 20) schon erörtert, was er von der kirchlichen Kunst des Katholizismus übernahm. Er kannte es damals nicht anders, als daß er eine überragende geistige Bedeutung durch eine gesteigerte äußere Bewegtheit zum Ausdruck zu bringen suchte. Bezeichnend für eine solche Auffassung ist auch jene Zeichnung im Haarlemer Teyler-Museum (Abb. 23), die, eingehend in Kreide, Feder und Farben durchgearbeitet, die Erscheinung Christi unter den Jüngern nach der Auferstehung zu einer Art Spektakelstück gemacht hat.

Liegt in den vielfach so manieriert pathetischen Christusgestalten der dreißiger Jahre nur selten etwas, womit wir innerlich Fühlung zu nehmen vermögen, so hat er seit den vierziger Jahren den Typus herausgearbeitet, in dem sich das Ideal seiner Christusanschauung kristallisiert. Kein blonder hünenhafter Recke, wie ihn Rubens in stolz überlegener Selbstsicherheit gezeichnet hat. Nicht durch eine unnahbare Majestät abgerückt, sondern dem menschlichen Mitfühlen nahegebracht. Ein gebrechlicher Leib scheint wie verzehrt von einer leidenschaftlich durchglühten Seele, aber es ist die Leidenschaft, die sich in Sanftmut äußert. Energien, die sich nicht in der Tat, sondern im Wort entladen. Man denkt an einen Ausspruch von Wellhausen, daß Jesus »kein Woller« gewesen sei. Nach den von den Evangelien betonten Zügen, nach dem Sprecher der Bergpredigt, dem mit-leidenden und leidenden Herrn hat er sich seine Anschauung geformt und sie zu einem Typus verdichtet. Als Naturvorbild benutzte er für diesen einen jüdischen Typus, womit

sich stellenweise Eigenschaften eines in gewissen Werken der italienischen Renaissance (Leonardesk, Giorgionesk) zutage tretenden Ideals mischen. Der Rembrandtsche Jesus hat langgelocktes schwarzes, in der Mitte gescheiteltes Haar, einen kurzen krausen Bart, eingefallene Wangen, einen schwermütigen Mund, Augen, aus denen das innere Feuer religiöser Inbrunst glimmt. Er hat darin gleichsam den Extrakt von Beobachtungen aufgenommen, die ihm an einer bestimmten Art von jüdischen Menschen auffielen. Gestalten religiös und mystisch gestimmter Juden, die er in Amsterdam zu sehen Gelegenheit hatte, mögen seine Phantasie in diese Richtung gewiesen haben. Es gibt auch verschiedene unter der Bezeichnung Christus gehende bildnisartige Brust- oder Kopfstücke, die offenbar auf solche Modelle zurückgehen (Haag, Bredius um 1648, Valentiner W. G. S. 58; Philadelphia, Johnson, B. 412, Abb. 149; Schloß Pawlowsk, B. 591). Die Gesichtsbildung hat das Weiche, wie es jüdischen Naturen eignet. Der Ausdruck zeigt einen milden, demütigen, schmerzvollen Zug und deutet auf ein Wesen, das ganz in geistig-seelischem Leben aufgeht und an der Not der irdischen Welt leidet. Die Augen sind gewöhnlich gesenkt und bekunden so die Insichgekehrtheit des religiösen Denkers. Nur einmal sind sie inbrünstig-sehnsuchtsvoll emporgerichtet (B. 591), aber nicht mit jenem stark veräußerlichten himmelnden Blick, wie ihn der gegenreformatorische Barock als Frömmigkeitstypus ausgebildet und bis zum Überdruß trivialisiert hat. Rembrandts Christus ist jetzt nicht mehr, wie zumeist in den dreißiger Jahren, ein Schema, sondern ein Individuum, dessen Innenleben sich in einer ganz persönlichen Physiognomik kundgibt. Der Künstler sammelt ein Material für eine religiöse Ausdruckspsychologie auf Grund seiner Beobachtungen in der Umwelt und einer großen inneren Divinationsgabe. Er geht darauf aus, verschiedene Seiten des Christus eigentümlichen Wesens so wie es ihm erscheint, zu vergegenwärtigen. Neben den genannten Stücken von mehr studienhaftem Charakter schuf er einige voll durchgeführte Gemälde in bildnisartiger Form mit lebensgroßer Halbfigur. Eine solche bildnisartige



149. Christusstudie. B. 412.

Auffassung Christi ist in der italienischen Renaissance aufgekommen, und eins der frühsten Beispiele dürfte Tizians Profilbildnis im Palazzo Pitti sein. Rembrandt hat nur das Äußere dieser Bildform benutzt, um in einer Reihe von Werken seine ganz aus der Tiefe schöpfende Christuspsychologie zu entwickeln, die in der Spätzeit ihren Gipfelpunkt erreicht. Auf einem um 1659 entstandenen Bilde (früher Petersburg, Graf Orloff Davidoff, B. 415, fälschlich Slg. Rudolph Kann; Abb. 150) hat Jesus die Arme über der Brust gekreuzt, den Kopf vorgeneigt, in einer Haltung, die etwas Hingebungsvolles und Scheues vereinigt. Ganz eigenartig und für sich dastehend ist die 1661 datierte Gestalt (Rogalin, Posen, Graf Raczynski, B. 417), die auch im Typus von dem Gewöhnlichen abweicht. Das lange Haar von einem Schleier bedeckt; die Hände ruhen übereinandergelegt auf einem Stabe, die geöffneten Augen blicken, gegen alles Zerstreuende sich abschließend, ins Weite. Es ist der einer inneren Stimme folgende Wanderprediger, der die Lande durchzieht, um von dem was ihn erfüllt und bewegt, Kunde zu geben, ganz hingenommen von seinem hohen Beruf und von der Begeisterung zu ihm getragen. Eine unbeschreibliche Feierlichkeit und Erhabenheit rückt die Gestalt über alles Menschlich-Alltägliche, während das Antlitz von einer jedes irdische Maß übersteigenden gütigen Milde verklärt erscheint. Das Erhabene versinnbildlicht in der dem Spätstil eigenen grandiosen Monumentalisierung. Das Christusbild, das uns, abgelöst von seiner historischen Sphäre, in diesen und ähnlichen Werken entgegentritt, will das Wesen in seiner zeitlosen Bedeutung und in seinem Ewigkeitsgehalt von verschiedenen Seiten erfassen, die alle nur Spiegelungen desselben Urgrundes sind. Niemals ist es ein sieghafter Gottmensch, der auf der fertigen Gewißheit thront und sein Wort in die Welt po-



150. Christus. B. 415.

saunt, sondern ein suchender Geist, der sich kraft seines inneren religiösen Triebes im Laufe seines irdischen Wandels den selig machenden Glauben erringt — gleichwie der biblische Jesus auf dem Ölberg mit seinem Gotte gerungen — und der von dem was ihm zur Gewißheit geworden, den Menschen mit einer leisen Gelassenheit und zurückhaltenden Scheu, aber mit um so größerer Überzeugungskraft Kunde gibt. Den Personifikationen dieses Wesens ist ein schmerzlicher Zug beigemischt. Wie der Herr selbst an dem irdischen Weh leidet, so will er die Menschen von diesem Weh erlösen. Es ist das Pessimistische in der Auffassung von dem Zustande der Welt, das der Erlösungsreligion zugrunde liegt. Die Erlösernatur — das ist eins der Hauptmerkmale, das Rembrandt seinem Christus aufgeprägt hat.

Die allgemeinen Züge, die wir angemerkt haben, gelten im wesentlichen auch da, wo Christus bei bestimmten Gelegenheiten in biblischen Szenen auftritt und wo der Ausdruck dem für die betreffende Handlung oder Situation Charakteristischen angepaßt ist. Die Vielseitigkeit und der Reichtum der Rembrandtschen Eingebung zeigt sich darin, wie er für ein und denselben Vorgang immer neue psychologische Motivierungen geschaffen und den Heiligkeitsgehalt eines Ereignisses in wechselnden Anschauungsformen versinnlicht hat.

Besonders eindringlich tritt das bei einer der von ihm am häufigsten wiedergegebenen Szenen, dem Emmaus-Mahl, vor Augen, die er unter Festhaltung des Grundgedankens mit immer neuen Variationen vergegenwärtigt hat. Außerordentlich ist es, wie er jedesmal Christus in seiner einfachen Gestalt durch die geistige Überlegenheit über die Jünger auszuzeichnen und gleichsam in eine Heiligkeitszone einzurücken weiß. Im einzelnen ist seine seelische Haltung z. B. auf den beiden Gemälden des Jahres 1648 verschieden und sehr fein differenziert. Auf dem des Louvre (Abb. 101) mit emporgerichteten Augen wie in eine andere höhere Welt blickend, in dem Außersichsein dieser Entrücktheit sich verklärt fühlend und auf die Jünger verklärt wirkend, in dem Antlitz Spuren einer Mischung von Wehmut und Seligkeitsempfinden. Über dem Christus des Kopenhagener Bildes, der, ebenfalls seiner Umgebung nicht achtend und ganz auf sich bezogen, vor sich hin ins Weite schaut, liegt ein tiefer, den ganzen Menschen gleichsam bindender geheimnisschwerer Ernst, durch welchen den Anwesenden die bedeutungsvolle Weihe des Augenblicks zum Bewußtsein gebracht wird. Auch durch den formalen Komplex der Figuren wird die jeweilige Sinnbedeutung veranschaulicht: dort das Übersichhinausgreifen in ein Jenseits, hier das Insichzusammengezogensein einer religiös gestimmten und von dem Heiligen berührten Natur. Sind die beiden Gemälde in der Anordnung im wesentlichen gleich — die Jünger zu den Seiten von Christus sitzend, der, eben das Brot brechend, dabei in das Dankgebet versunken ist —, so hat er der

Radierung von 1654 (b. 87) eine ganz neue Fassung gegeben. Der Herr, der bereits das Brot gebrochen, reicht mit ausgestreckten Armen in einer bei aller Milde ungemein hoheitsvollen Haltung jedem der Jünger ein Stück dar. Die eben bewirkte Erkennung ruft bei ihnen ein so plötzliches entsetztes Staunen hervor, daß der rechts Sitzende zusammenfahrend beide Arme erhebt, während ihm der Hut vom Kopfe fällt; der andere ist von seinem Sitz aufgesprungen und, von dem religiösen Gefühl übermannt, faltet er stehend die Hände zum Gebet. Es ist ein Moment, der dem auf den beiden Gemälden dargestellten folgt. Dort, wo Christus noch bei dem Tischgebet begriffen ist, hat der eine Jünger die Hände mitbetend gefaltet, dem anderen beginnt es eben aufzudämmern, daß ihr Meister unter ihnen ist. Hier ist der Erkennungsakt vollzogen und die volle Wirkung auf die Jünger ausgemalt, und wie in ihnen die religiöse Scheu zum Ausdruck kommt, das kann nicht ergreifender veranschaulicht werden. Ebenso hat Rembrandt das Numinose, das Christus umwittert, unvergleichlich versinnlicht. Es ist nicht nur der Lichtschein, der von seinem Haupte ausgeht, den er im Anschluß an den katholischen Nimbus, aber in einer viel vergeistigteren Form verwendet, sondern die ganze Gestalt ist in einer mit Worten nicht weiter ausdeutbaren Weise gegen das Profane als etwas Heiliges abgegrenzt... Rembrandt hat aber auch noch den nächsten Akt, wo Christus bereits verschwunden ist, zur Darstellung gebracht, nicht in einem ausgeführten Stück, aber in einer Zeichnung, die sich heute in der Sammlung Ricketts und Shannon befindet (Abb. Vasari Society, 2. Serie, Teil 1). Rechts steht der leere Stuhl, über dem ein Lichtschein schwebt; beide Jünger, deren Augen der Herr eben entrückt ist, blicken starr auf diese Stelle,



151. Das Mahl in Emmaus. b. 87, I.

der eine von seinem Sitz aufgesprungene mit erhobener, entsetzt gekrampfter Hand, der andere die Hände zum Gebet zusammenführend. Wieder ein unvergleichliches Abbild religiöser Scheu vor dem Numinosen, das noch den leeren Stuhl umfängt. Houbraken führt die Verbildlichung dieses Momentes der Emmaus-Geschichte als Beispiel für die Vielseitigkeit der Rembrandtschen Erfindungskunst an und erwähnt, daß er eine ganze Anzahl von Zeichnungen der Darstellung kenne. Eine von der in der Sammlung Ricketts und Shannon nur wenig abweichende hat er in einer radierten Wiedergabe in sein Buch aufgenommen. Es war ein höchst kühnes Unterfangen von Rembrandt, das außergewöhnliche Motiv mit dem leeren Stuhl herauszugreifen, und gerade dabei erweist er sich als ein religiöser Künstler im wahren Sinne, dem ein starkes Gefühl für das unfaßbare Numinose und Irrationale innewohnt.

Es ist vielleicht auffallend, daß er, der alle Hauptvorgänge des Jesusmythus mehr oder weniger häufig gestaltete, dem Abendmahl nur eine geringe Beachtung widmete. Mit Ausnahme der Nachbildungen nach Leonardo in den dreißiger Jahren gibt es nur die sehr seltsame Zeichnung aus der Spätzeit im Louvre (HdG. 608), die den Augenblick, wie Judas den Bissen empfängt, veranschaulicht; die Anwesenden nach orientalischer Art auf der den viereckigen Tisch umziehenden Bank gelagert. Aber das Abendmahlmotiv des Brotbrechens ist in die Emmaus-Darstellungen eingegangen. Und der mit ausgebreiteten Armen unter dem Baldachin sitzende Christus auf der Radierung von 1654 ist offenbar eine Reminiszenz an die Dresdener Rötelzeichnung nach Leonardo, von der die eigene Erfindung des Abendmahls in der Louvre-Zeichnung völlig abweicht.

Man darf wohl sagen, daß eine der Hauptstellen des Neuen Testamentes, nach denen Rembrandt sich seine Christus-Auffassung bildete, die Ölbergszene ist, wo das entsetzensvolle Ringen des Menschen mit seinem Gotte vor sich geht, wo sich der die Seele aufwühlende Konflikt zwischen irdischer Belastung und Beschränktheit und zwischen himmlischer Vollendung und Beseligung abspielt. Auch Luther sah darin einen Kernpunkt und fühlte sich durch das Ringen in Gethsemane an eigene Seelenerlebnisse gemahnt. Rembrandts Christus hat gleichsam von diesem Vorgang her seine Ausprägung erhalten, und es ist, als ob der Sinn der Worte: »meine Seele ist betrübt bis in den Tod« über allen seinen späteren Gestaltungen schwebte. Er hat von dem Gegenstande kein großes repräsentatives Werk hinterlassen, aber die nach der Mitte der fünfziger Jahre anzusetzende kleine Radierung (b. 75) und etliche Zeichnungen lassen erkennen, wie tief er ihn beschäftigte. Sie schildern teils Christus allein in der Zwiesprache mit Gott, teils seine Überraschung der schlafenden Jünger. Auf der Radierung hat er das Gebet nach dem Texte des Lucas-Evangeliums gegeben: »Es erschien

ihm aber ein Engel vom Himmel und stärkte ihn. Und es kam, daß er mit dem Tode rang, und betete heftiger. Es ward aber sein Schweiß wie Blutstropfen, die fielen auf die Erde...« Die gefalteten Hände ringend, mit gesenktem Haupt und geschlossenen Augen, von der unsäglichen Erschütterung durchbebt und seiner selbst nicht mehr mächtig, kniet Jesus auf der Kuppe der Anhöhe, während der Engel, neben ihm hockend, ihn behutsam umfaßt und den Wankenden stützt. Links unterhalb des Hügels die schlafenden Jünger, flüchtig angedeutet, ganz



152. Christus am Ölberg. Federzeichnung. HdG. 990.

hinten durch das Gartentor kommend, kaum noch sichtbar, der Trupp der Häscher: das hereinbrechende Ende der Tragödie. Die kahle Landschaft von einem unheimlichen Düster überschattet, durch das eine Strahlenbahn vom Himmel schräg auf die Gruppe niederfährt. Das alles wie eine hauchhafte Vision in der impressionistisch skizzierenden Technik der Spätzeit hingesetzt, die das Schwebende und Fließende, die zartesten Nuancen seelischer Regungen fühlbar zu machen vermag. Wie ist hier die in dem Vorgange liegende Mystik erahnt und der Gestaltung eingeflößt! Eine Variante des gleichen Stimmungsausdrucks bietet die Hamburger Zeichnung mit den Stilmerkmalen derselben Jahre (HdG. 344), wo der innere Kampf und die Angst des hier das Gesicht in die gefalteten Hände drückenden Beters — ebenso wie das Ringen mit dem Engel — noch etwas Gewaltsameres hat. Man möchte glauben, daß das Blatt eher in das vorbereitende Stadium

von Konzeptionen für die Radierung gehört, als daß es nach ihr entstanden sei.

Von der Überraschung der schlafenden Jünger nach dem Gebet sind nur Zeichnungen bekannt. Wir wollen uns zwei von ihnen vergegenwärtigen, die, in einem Zwischenraum von etwa einem Jahrzehnt entstanden, den Vorgang in ganz verschiedener Weise wiedergeben.



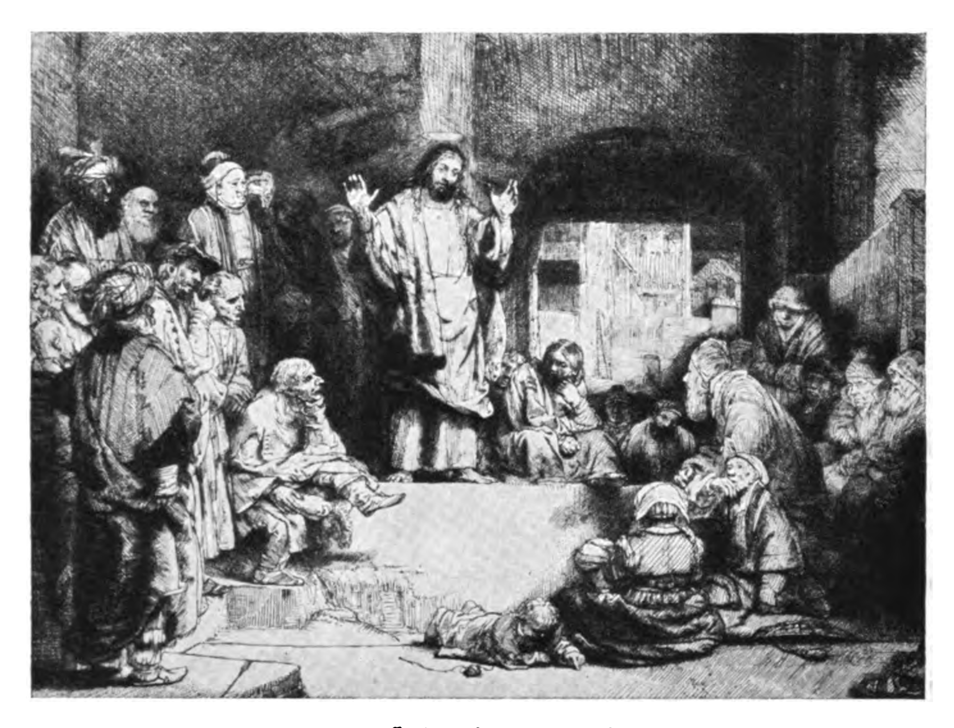
153. Christus am Ölberg. Federzeichnung. Berlin.

Das Heseltine-Blatt (HdG. 990) ist ein Beispiel des getragenen Stils und nach Mitte der vierziger Jahre anzusetzen. Christus steht gerade aufrecht hinter den am Boden liegenden Jüngern, von denen der eine, sich mühsam aus dem Schlaf aufringend, den Kopf auf die eine Hand gestützt, zu ihm emporblickt. Mit gesenktem Haupte sich ihnen zuwendend, streckt er ihnen die weit geöffneten Arme mit einer höchst ausdrucksvollen, etwas pathetischen Gebärde entgegen, gepackt von dem ersten Moment der schmerzlichen Empfindung: »So habt ihr meinen Befehl befolgt«. Als beherrschende Mittelachse erhebt sich seine Figur zwischen den beiden ihm zunächst liegenden, nahezu symmetrisch ausgerichteten Jüngern. In dem etwas klassisch anmutenden Charakter berührt sich das Blatt mit der Zeichnung der nach dem Raffaelschüler kopierten Grablegung. Ganz anders und religiös tiefer gefaßt ist das psychologische Moment auf der Berliner Zeichnung im Stil der späteren

fünfziger Jahre (HdG. 66). Christus, noch ganz hingenommen von dem schauerlich-seligen Erlebnis, stürzt, wankend und wie seiner Sinne nicht mächtig, die Steile des Hügels hinab, trifft plötzlich auf die schlafenden Jünger und, bei dem Anblick die Hände erhebend, durchfährt es ihn mit dem bitteren Gefühl: auch das noch! Petrus erwacht eben bei dem Nahen des Herrn und blickt ihm verdutzt ins Antlitz, die rechte Hand auf den Boden stützend, um sich schwerfällig aufzuraffen und zu erheben, während die beiden anderen noch im Schlafe liegen. Die Landschaft, wenn auch nur mit wenigen Strichen angedeutet, ist ganz auf die gewollte Stimmung eingestellt und erhält durch die Art der Anlage und den fahlen Ton der Lavierung etwas Unheimliches. Durch die Lichtführung wird zum Ausdruck gebracht, wie der himmlische Glanz von der Höhe des Berges in einem Strahlenkegel dem davonstürzenden Christus gleichsam nachschießt. Wie der Sinn des Vorgangs in seiner ganzen Tiefe erfaßt, was hier an expressiver Kraft und psychischer Verfeinerung geleistet wird, das läßt sich nicht überbieten. Niemals wohl ist das Gefühl von Seelenangst in einem Wesen eindringlicher zu Gemüte geführt worden als bei diesem Jesus. Obwohl sich alles scheinbar in den Grenzen des Natürlichen hält, geht die numinose Wirkung des »ganz Anderen« davon aus.

Auch sonst hat Rembrandt in dem Spätstil seinem Christus ohne jede Apotheosierung der körperlichen Gestalt nur durch die Art der Geistigkeit ein über das gewöhnliche Profane sich erhebendes Wesen zu verleihen gewußt. Haftet ihm auf dem Londoner Bilde der Ehebrecherin und auf dem Hundertguldenblatt noch eine Spur von Posenhaft-Schönrednerischem an, so ist das in der Radierung Christus predigend (b. 67), gänzlich ausgeschieden. Dieser Redner hat nichts von einer auf äußeren Effekt berechneten Mimik an sich: eine schwere Gestalt, fest auf beiden Füßen ruhend, die Augen gesenkt, um ganz auf die innere Stimme zu lauschen und sie möglichst rein und unmittelbar auf die Zuhörer zu übertragen. Die erhobenen Hände sind nicht der gewöhnliche, von romanischem Lehngut zehrende leichtbeschwingte Redegestus, sondern wie ein unwillkürlicher Begleitreflex der inneren Bewegtheit, gleichsam mit einer tastenden Nachdrücklichkeit das innere Ringen kündend, zugleich Ermahnung und Segenverheißung. Und nirgends ist wohl jemals die Wirkung von Christi Person und Rede auf eine Gemeinde ergreifender veranschaulicht worden. Man wird Zeuge, wie diese Menschen, jeder nach Stand, Wesen, Charakter, zum Nachdenken und Nach-fühlen besinnlich gemacht werden, wie bei den einen sich eben die Kruste vor ihrer Seele zu erweichen beginnt, andere schon ganz hingenommen scheinen und wie in einem Traumzustand, in dem ihnen das innere Licht aufdämmert, — verschiedene Ausdrucksformen religiöser Erweckung. Links die Wohlhabenderen und die Gebildeten,

rechts Arme und greise Bettler, alle im Banne des erlösenden Wortes; nur ein kleines Kind liegt abgewandt von dem Redner auf dem Bauche und zeichnet, ganz mit sich beschäftigt, mit dem Zeigefinger auf den Boden. Wie viel tiefer und konzentrierter ist der Eindruck als auf jener Täuferpredigt aus der Mitte der dreißiger Jahre mit den vielen zerstreuenden und zerstreuten Elementen (Abb. 49). Außer dem Kinde, das im Stande der Unschuld von dem Vorgang unberührt ist, hängen die den

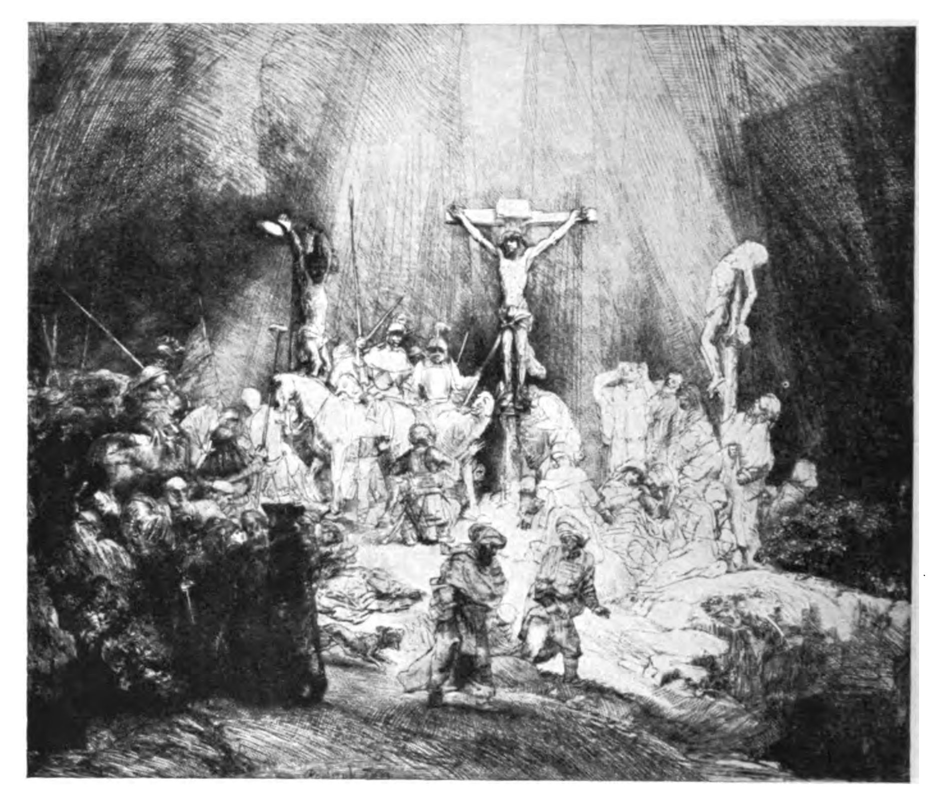


154. **Christus lehrend. b. 67.**

Herrn in einem Halbkreis umfassenden Zuhörer an seinen Lippen, und man fühlt, wie die von ihm ausgehende religiöse Gestimmtheit eine heiligende Wirkung über die Versammlung breitet. Das ringende Wesen, das sich in der Ölbergszene kundgibt, kommt auch in dieser repräsentativen Darstellung des lehrenden Heilands zum Durchbruch. Auch da, wo er in verklärter Gestalt der Magdalena begegnet — auf dem Braunschweiger Gemälde von 1651 (Abb. 105) —, hat er nicht das Siegesgewisse und Triumphierende des Todüberwinders; und, wie er mit einer zarten und behutsamen Scheu sich ihr nähert, scheint es, als ob das infernum temporale in ihm nachzitterte. Eine tiefe Schwermut liegt über dem Vorgang.

Die ganze Größe von Rembrandts religiöser Kunst entfaltet sich nun auch darin, wie sie das Mysteriöse zur Anschauung bringt und mit

ihren Mitteln die Momente sowohl des Erhabenen wie des Schauervollen zu versinnlichen weiß. In welchen Formen sich der Spätstil in der Monumentalisierung ein Ausdruckssymbol für das Erhabene schuf, haben wir in dem vorigen Kapitel zur Genüge verfolgt. Nach seiner ganzen Veranlagung und bei dem seiner Religiosität eigenen Pessimismus tritt das Moment des Glückvoll-Beseligenden in dem Heiligen — das was Otto

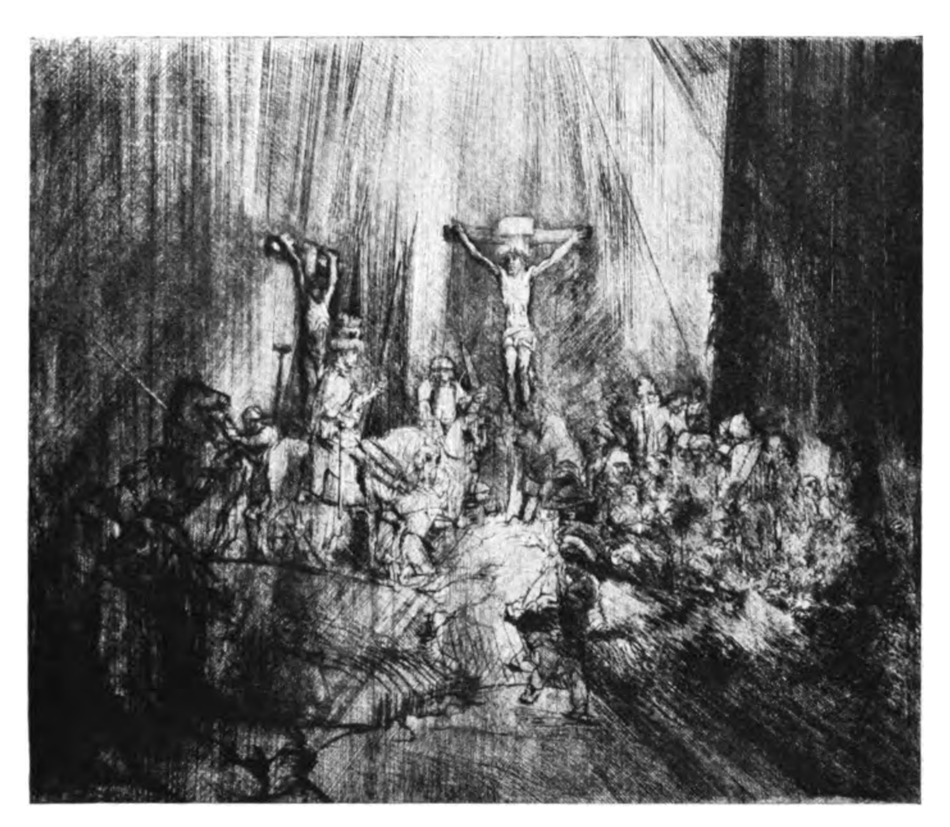


155. Die Kreuzigung. b. 78, I.

das fascinosum nennt — in seinem Spätstil völlig zurück. Glorien, in denen die katholische Kunst sich nicht genug tun konnte die himmlische Seligkeit zu versinnbildlichen, kommen nur gelegentlich in seiner Frühzeit vor. Und wir sehen, wie er da, wo er sie einführte, wie in der Radierung der Verkündigung an die Hirten oder der Münchener Himmelfahrt Christi, nicht in seinem Elemente ist. Es beruht gewiß nicht auf einem bloßen Zufall, daß er späterhin von derartigen Erfindungen gänzlich absah. Er bedurfte nicht einer Jenseitsvision — zu deren Vorstellung ihm auch die divinatorische Begabung fehlte — um das Mysteriöse zu veranschaulichen, sondern ließ es innerhalb eines natürlichen Schauplatzes und im Umkreise von Menschen, die in voller Realistik

erfaßt sind, in die Erscheinung treten, wobei die Faktoren von Licht und Dunkel ihre bedeutsame Rolle spielen. Die Passion Christi auf solchem Wege als ein Mysterium zu offenbaren, ist die Aufgabe, die den Radierungen der fünfziger Jahre in größter Vollkommenheit gelungen ist.

Die große Radierung der drei Kreuze von 1653 (b. 78) ist ein Hauptdokument dafür, wie er alle seine Mittel auf das Ziel hin zusammen-



156. **Die Kreuzigung. b. 78, IV.**

gefaßt hat: das mysterium tremendum des Todes Christi in seiner schauervollen Grandiosität vor Augen zu stellen, indem er die Erzählung der Schrift von dem die Kreuzigung begleitenden Wunder mit seinem kosmogonischen Aufruhr zugrunde legte. Das Scheiden des Herrn von der Welt macht sich dieser Welt durch die wunderbarsten und furchtbarsten Erschütterungen bemerkbar: die Erde erbebt, Felsen bersten, Gräber tun sich auf, der Vorhang im Tempel reißt entzwei; Schrecken ergreift, die das erleben; der Hauptmann und seine Begleiter werden angesichts des Wunders zum Glauben an den Verschiedenen bekehrt. Das ist es was Rembrandt als Eindruck vermitteln will. Durch das Dunkel der Luft, das sich an den Seiten des Bildes zu tiefem Schwarz

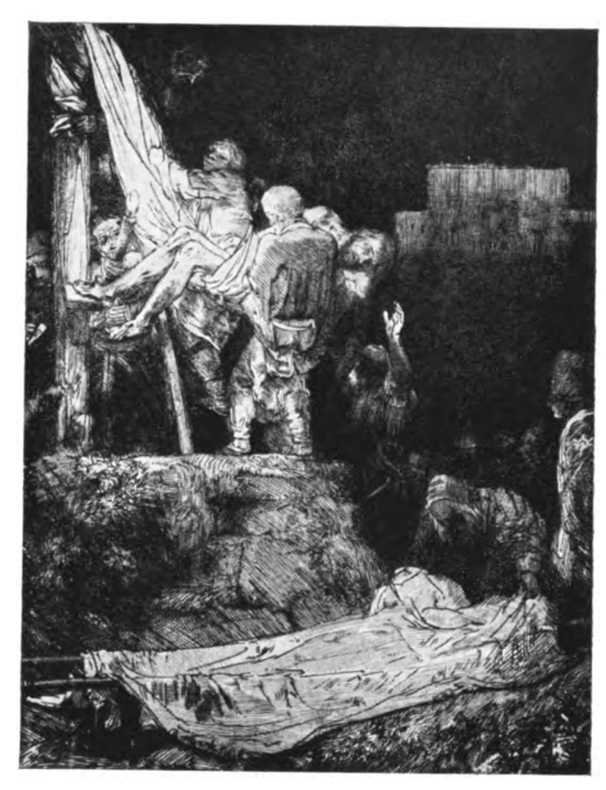
verfinstert, bricht von oben eine Lichtbahn, die, nach unten zu sich erweiternd, den in der Mitte zwischen den Schächern hängenden Crucifixus und die ihn umgebende Gruppe hell erstrahlen läßt. Auf der rechten Seite die Angehörigen und Freunde Christi in wilder Verzweiflung: Maria am Boden halb ohnmächtig die Hände ringend, von den sie umgebenden Frauen betreut; Johannes wie eine Bildsäule in unheimlicher Starrheit die Augen in den Anblick des toten Meisters verbohrend und dabei mit den Händen ans Haupt greifend. Links vom Kreuze die berittene Wache der Krieger; der Hauptmann abgestiegen, in Rückenansicht neben seinem Pferde kniend und Christus zugewandt in visionärer Hingabe die gläubige Erweckung durchlebend. Im übrigen Auswirkung des Wunders und des Eindrucks des Todes Christi auf die anwesenden Menschen, die auf der linken Seite zu einem für den ersten Anblick unentwirrbaren Knäuel zusammengeballt sind: die einen stürzen fort, von Entsetzen gepackt; andere sind zu Boden gefallen oder haben sich zu Boden geworfen; etliche bedecken sich die Augen, um nur nichts zu sehen; einige sind wie von einem Paroxysmus befallen. Alle möglichen Stadien von Verzweiflung, Grauen, Schmerz prägen sich in Mimik und Physiognomik aus. Der tote Christus selbst hängt in regelmäßig-geometrischer Haltung starr wie ein Idol hoch oben am Kreuze, während die Schächer verkrümmt sind, der böse in seinen Gliedern völlig verrenkt. Alles ist darauf angelegt, daß der Betrachter durch den das zentrale Ereignis der christlichen Religion verkörpernden Vorgang in einen heiligen Schauer versetzt wird, wozu das Verworrene des Getriebes und Gewühls, sowie die unheimliche Beleuchtung mit dem Ringen zwischen Licht und Finsternis erheblich beiträgt.

Einen solchen Urschauer noch zu erhöhen, ist die Umarbeitung im vierten Zustande (Abb. 156) bestimmt. Das Unheimliche wird dadurch gesteigert, daß jetzt das Dunkel vorherrscht, eine schwer lastende Finsternis, durch die das von oben kommende Licht in der Mitte mühsam einen Weg sucht, ohne doch die Szene irgendwo wirklich aufzuhellen. Nur wenige Einzelheiten lösen sich aus dem im Dunkel verschwimmenden Gedränge der Massen. Da ist auf der linken Seite ein in dem allgemeinen Entsetzen sich aufbäumendes reiterloses Roß hinzugekommen, das mit Mühe von seinem Knecht am Zügel gehalten wird; es ist das des eben in der Bekehrung begriffenen Hauptmanns, das den Vorgang mit diesem elementaren Ausbruch begleitet. Ein Reiter mit Lanze in reinem Profil ist an die Stelle, wo vorher des Hauptmanns Pferd in ruhiger Haltung und in umgekehrter Richtung stand, gerückt (wie wir früher sahen, einer Medaille Pisanellos entlehnt). Durch ihn und den hinter dem Kopf seines Pferdes in Frontstellung postierten Berittenen mit gezücktem Schwerte wird ein Element monumentaler Erhabenheit der Anlage zugeführt. Wie bei diesen Figuren so tritt auch sonst Bizarres in der blockartigen



Gestaltung hervor. Wer hier mitkommen und den Sinn erfassen will, muß sich in die eigenartige Zeichensprache hineinzufühlen verstehen, die Irrationales in irrationalen Formen vermitteln und so »das ganz Andere«, das Mysterium des Heiligen zum Ausdruck bringen will.

Erst in den fünfziger Jahren hat Rembrandt das Mysteriöse, das ihm von früh an vorschwebte, in so bedeutsamen und stark auf das Gefühl wirkenden Anschauungsformen verbildlicht. Wie hoch steht er jetzt über den Versuchen der Münchener Passionsserie — man denke etwa an die Auferstehung mit dem grotesk-burlesken Durcheinanderpurzeln der Wächter. Während es ihm früher doch im wesentlichen auf den historischen Akt, auf die Begebenheit als solche ankam, ist es ihm dann darum zu tun, den Symbolgehalt des religiösen Vorgangs sinnfällig herauszustellen, das heißt: durch Wahl und Art der Gestaltung soll ein durch den betreffenden Vorgang repräsentiertes Mysterium veranschaulicht werden. In drei radierten neutestamentlichen Szenen in Hochformat von gleicher Größe aus der Mitte der fünfziger Jahre offenbart sich deutlich diese Zielrichtung.



157. Die Kreuzabnahme. b. 83.

Über der 1654 datierten Kreuzabnahme (b. 83) ruht eine stille traurige Feierlichkeit. So häufig Rembrandt schon den Vorgang dargestellt hatte, hier hat er ihn wieder gänzlich neu gewendet. Von dem auf einer kleinen Erderhebung stehenden Kreuz ist nur das untere Stück sichtbar. Der Leichnam, bereits in einem Tuche herabgelassen, ruht in den Armen eines Mannes, während ein zweiter, der auf einer Leiter steht, den oberen Teil des Tuches herabzieht, ein dritter eine Fackel hält, die das weiße Linnen mit dem Unterkörper Christi hell erstrahlen macht. Unterhalb der Erhebung eine Bahre, über die ein Alter ein Tuch auslegt, das vorn in der ganzen Breite des Blattes einen Lichtfleck bil-

det. Rückwärts dahinter Maria, den Kopf emporgerichtet, mit den entsetzt aufwärts gestreckten Armen nach dem Sohne langend, als wollte sie dessen Haupt, das gegen sie niedersinkt, auffangen. Es ist wohl eine der geheimnisvoll-ergreifendsten Ausdrucksgebärden, die je in der Kunst geschaffen wurden; das Geheimnisvolle noch dadurch vermehrt, daß die linke Hand der verzweifelten Frau, in dem schwarzen Dunkel von einem Strahl getroffen, wie ein Phantom aufleuchtet. Mit einer unglaublichen Divination ist dem Lichte die Macht verliehen, das Mysteriöse zu vertiefen.



158. Die Darbringung im Tempel. b. 50.

Dieselbe Funktion erfüllt es bei der Grablegung (b. 86), die eine Art Seitenstück dazu bildet, in dem zweiten Zustand, der als der endgiltige anzusehen ist. Auch ein Nachtstück mit noch mehr verbreitetem schwarzem Dunkel, aus dem durch die künstliche Lichtquelle nur einige wenige helle Stellen herausgetrieben werden, wodurch ein geheimnisvoller Schauer ausgelöst wird, während die monumentale Architektur das Moment des Erhabenen verstärkt.

Eins von den Werken, die am stärksten von dem Hauche des Numinosen berührt sind, ist die Darbringung im Tempel in Hochformat (b. 50). Von seiner frühesten Zeit an hatte er für diesen Stoff eine besondere Vorliebe und ihn in den verschiedenen Stadien seiner Entwicklung immer von neuem bearbeitet. Was er insbesondere zu verdeutlichen suchte, war das Inbeziehungtreten eines Irdischen und eines Göttlichen und die in dem Vorgange sich manifestierende Heiligung. Er wählte dazu eine kultische Feierlichkeit, in jenen phantastischen Formen, von denen wir oben sprachen, der er immer neue Fassungen gab. Den Höhepunkt aller derartiger Erfindungen bildet das Werk der fünfziger Jahre. Als Vertreter des Kultisch-Feierlichen stellte er in der feierlichen Tempelarchitektur die beiden Priester der Synagoge zusammen, deren

exotische Kostümierung und würdevolle zeremoniöse Haltung auf diesen Zweck hin entworfen ist. Im Kontrast zu den regungslos hieratischen, nur eine solche Funktion erfüllenden Gestalten der kniende, von der inneren Erleuchtung getroffene Simeon mit dem Christuskind im Arm, dessen verzückter Aufblick mit weit geöffneten Augen den Eintritt einer Berührung mit dem Überweltlichen kündet; das begnadete Haupt, von dem hellsten Lichte getroffen, wie in einem magischen Feuer erglühend. In der Verbindung von Mystischem und Sakral-Feierlichem ist das Blatt unübertroffen. . . Ganz auf das Ausdrucksmäßig-Psychische ist eine lavierte Federzeichnung desselben Gegenstandes eingestellt, die Rembrandt 1661 in das Album des Dr. Heyblock setzte, das sich heute in der Haager Bibliothek befindet (HdG. 1241). Nur drei Gestalten in halber Figur, eng aneinander geschoben, breit und skizzenhaft angelegt. Der greise Simeon mit vor der Brust gekreuzten Händen senkt die halb geschlossenen Augen in mystischer Hingenommenheit wie unter dem Atem der Gottheit. Eine der tiefsten Eingebungen auf dem Gebiete religiöser Psychologie.

Wie Rembrandt ganz eigene Gestaltungsmöglichkeiten für das Numinose gefunden, so ist es ihm auch um eine Veranschaulichung der in dem Religiösen liegenden ethischen Werte zu tun gewesen, was sich einerseits in einer bevorzugten Wahl biblischer Stoffe mit einer ethischen Tendenz, andererseits in der Art der Bearbeitung solcher Stoffe offenbart. Er zuerst hat den Gleichnissen Jesu mit einer wirklich tiefen Erfassung ihres sittlichen Gehaltes eine anschauliche Form gegeben. Wohl hatte sie die katholische Kunst in ihren Bilderkreis aufgenommen, aber sie kommen nur selten vor und spielen kirchlich-religiös keine bedeutsame Rolle. Rembrandt benutzte die Gleichnisse ebenso wie andere Erzählungen des Neuen Testamentes, um an ihnen die ethischen Grundzüge des Evangeliums nach ihren verschiedenen Seiten zu exemplifizieren. Wenn es das Neue und Unerhörte des Christentums gewesen ist, daß es einen Gottesbegriff geschaffen, bei dem Gott in besonderem Maße gegen die Sünder und gegen die menschlich Verachteten und Ausgestoßenen Erbarmen zeigt, so hat er gerade das an zahlreichen Beispielen vor Augen geführt, deren Fülle und Mannigfaltigkeit offensichtlich wird, wenn man zu den ausgeführten Werken die Zeichnungen hinzunimmt. Lieblingsthemen von ihm sind Christi Begegnungen mit den von dem Gesetz ausgestoßenen, von ihm aber begnadeten Frauen, der Ehebrecherin und der Samariterin. Auch für sie hat er in den fünfziger Jahren die seelisch tiefsten Verbildlichungen gefunden. Auf der Radierung der Samariterin von 1658 (Abb. 143) steht Christus gebückt mit vorgeneigtem Oberkörper, die Hand vor der Brust in demütiger Haltung dem Weibe gegenüber und wirkt auf sie durch seine reine bescheidene Menschlichkeit. Wie anders als auf dem frühen Blatte (1634, b. 71),

wo er in einer rhetorischen Pose all'italiana auf sie einspricht. Unter den Darstellungen der Ehebrecherin ist die ergreifendste in bezug auf religiösen Ausdruck die früher beim Earl of Dalhousie befindliche große Federzeichnung (Valentiner Nr. 407), die von dem Londoner Gemälde von 1644 die Art der Präsentation übernommen hat, wo aber in dem ganzen Wesen der knienden Frau mit dem gesenkten Blick das Durchdrungensein von dem Numinosen mit einer Zartheit und Feinfühligkeit angedeutet wird, wie es erst in den Möglichkeiten der Strichführung der fünfziger Jahre lag.

Von den Gleichnissen hat er vor allen die Arbeiter im Weinberge, den ungetreuen Knecht, den barmherzigen Samariter, den verlorenen Sohn erwählt, die beiden letzteren in besonders repräsentativen und bedeutenden Darstellungen. Das Samaritergemälde des Louvre von 1648 (Abb. 104) ist in formaler Anlage und Ausdruck die wundervollste Verbildlichung jenes Mitleidsgefühls, das Jesus durch die Erzählung der Geschichte erwecken und in die Herzen pflanzen will. Und wie hier der nicht unter dem Gesetz stehende Unreine in der Ausübung einer als allmenschlich erforderten Tugend vorgeführt wird, die der orthodoxe Levit vernachlässigt, so kündet der verlorene Sohn die Begnadigung des Sünders, wenn er sich nur zur Reue bekehrt. An Darstellungen des letzteren Gleichnisses aus verschiedenen Zeitperioden kann man aufs beste verfolgen, wie der Künstler von einer historisch-fabulierenden zu einer symbolischen Auffassung fortschreitet. Auf der Radierung von 1636 (b. 91) entfaltet sich im Vordergrunde die Hauptgruppe in voller Breite, indem Vater und Sohn im Profil nebeneinander gestellt sind. Der Vater ist eben die innere Treppe seines Hauses eilends hinabgestiegen, um den Sohn auf dem plattformartigen Vorplatz im Freien zu empfangen. An der weiten Schrittstellung und dem gehobenen rechten Absatz sieht man, daß er noch in heftiger Bewegung ist; den Oberkörper vorbeugend nimmt er den Zurückgekehrten in seine Arme. Dieser, halbnackt, nur die Lenden mit einem Schurze bedeckt, mit struppigem Haar und Bart, ein verkommener Wildling, hat sich auf die Knie geworfen mit bittend wie im Gebet erhobenen und gefalteten Händen. Ein Diener poltert hinter dem Vater die Treppe hinab und trägt in seinen Armen schon Kleider und Schuhe, mit denen der Bedürftige gleich ausgestattet werden soll; ein zweiter Mann folgt ihm. Eine Frau hat einen Fensterladen aufgeschlagen, dessen Griff sie in der Hand hält und blickt neugierig vornüber geneigt auf die Begrüßungsszene nieder. Wie diese von solchen genrehaften Zügen umrahmt wird, ist bezeichnend für die Erfindung jener Jahre. Will man den Haupteindruck in ein Wort zusammenfassen, so ist es der einer heftigen Bewegtheit. Man glaubt die Hast aller Beteiligten zu spüren, das Rascheln der Kleider, das Klappern der Schuhe zu hören. Es ist die Zeit, wo

Rembrandt, wie er selbst bekannte, sich um das Problem einer möglichst natürlichen Bewegtheit besonders bemühte. Hart prallt alles aufeinander, die Formgebung hat etwas Rauhes, wie wir es öfter in den dreißiger Jahren zu finden gewohnt sind. Mit der Hauptgruppe zeigt eine um



159. Der verlorene Sohn. Petersburg.

dieselbe Zeit entstandene schöne lavierte Federzeichnung des Haarlemer Teyler-Museums (HdG. 1318) eine gewisse Verwandtschaft, wo aber das Verhältnis von Vater und Sohn tiefer erfaßt und inniger zum Ausdruck gebracht ist. Hier legt jener die linke Hand dem Knienden wie segnend aufs Haupt, während dieser die gefalteten Hände auf dem rechten Unterarm des Alten ruhen läßt und mit gesenktem Blick die innere Erschütte-

rung verrät. Als einziger Zuschauer ein Knabe, der teilnahmsvoll auf die Begrüßungsszene blickt. Von einer Studie für die Radierung kann man nicht sprechen, dafür ist Anlage und Stimmung zu verschieden; es ist eine etwa gleichzeitige Variation über dasselbe Thema, wie das ja häufig vorkommt. Bei dem zu den letzten Schöpfungen gehörenden Petersburger Gemälde mit lebensgroßen Figuren (B. 533; Abb. 159) ist an die Stelle von Bewegtheit völlige Ruhe getreten. Vater und Sohn sind einander so gegenübergestellt, daß der stehende Alte ganz en face, der vor ihm Kniende in Rückenansicht mit einer Kopfhaltung in verlorenem Profil erscheint. Der seines Augenlichtes nicht mehr mächtige, gebückt wankende Greis hat beide Hände leicht auf den Rücken des Ankömmlings gelegt, als wollte er sich zugleich durch Abtasten vergewissern, daß es wirklich der Verlorene und Wiedergegebene ist, indem der milde gesenkte Blick liebevolle Verzeihung und Begnadung verheißt. Die Begleitfiguren haben nichts Genrehaftes; sie sind nur Zuschauer, die dadurch, daß sie von verschiedenen Stellen aus die Blicke mit andächtiger Teilnahme auf die Hauptgruppe richten, das Aufmerksamkeitszentrum für diese verstärken und zugleich einen von ihr ausgehenden Stimmungsreflex wiedergeben. Die in den verschiedenen Raumschichten ruhig nebeneinander gereihten Vertikalen erscheinen wie ein Formsymbol für das Feierliche des Mysteriums der Gnade, die in dem Antlitz und den Händen des blinen Greises den rührendsten Ausdruck erhält.

Begnadungs- und Segnungsszenen gehören zu den grandiosesten Erfindungen in Rembrandts Werk, und er hat sie ebenso in Begebenheiten des alten wie des neuen Testamentes vor Augen geführt. Schon auf dem Gemälde »Versöhnung Davids und Absaloms« (Abb. 54) hat er die beiden Gestalten in Vorder- und Rückenansicht zusammengefügt, hier aber der Sohn stehend und das Antlitz an der Brust des Vaters bergend, während dieser, mit den Armen ihn sanft umfangend, verzeihende Gnade gewährt. Hat das Ganze durch die romantisierende Phantasie jener Zeit einen Auffassung, Kostüm und Schauplatz bestimmenden Charakter erhalten, so ist bei dem Spätwerk des verlorenen Sohnes das Expressive des Symbolgehaltes viel reiner und ohne jedes zerstreuende Beiwerk herausgestellt.

Daß Rembrandt die besondere, gleichsam magische Kraft, die auf dem Segen ruht, durch die Lektüre des alten Testamentes aufgegangen ist, darf man wohl ohne weiteres voraussetzen. Er hat dem in einer Anzahl von Gestaltungen Ausdruck verliehen, deren repräsentatives Hauptstück der Kasseler Jakobssegen ist. Und wieder kann man verfolgen, wie in diesem Spätwerk alles das was bei vorhergehenden Erfindungen umkreist wurde, seine höchste und vergeistigste Konzentration erhalten hat. Auf einer Anzahl von Zeichnungen der dreißiger Jahre hat er die »Segnung Jakobs durch Isaak« wiedergegeben (Valentiner

Nr. 62 ff.), die in Gemälden und Radierungen nicht vorkommt; nur die Szene, wie Isaak Esau den Segen verweigert, ist uns in einem um die Mitte der dreißiger Jahre entstandenen Gemälde (Belton House, B. 217) überliefert. Charakteristisch für jene Zeichnungen erscheint, wie alles Materielle mit einer gewissen zupackenden Handgreiflichkeit veranschaulicht ist: wie der im Bette liegende Patriarch seinen Oberkörper gegen



160. David segnet Salomo. Chatsworth.

den Sohn dreht, wie er ihn mit der einen Hand berührt, die andere zum Segen spreizt; die Gegenwart der den Vorgang mit gespannter Aufmerksamkeit verfolgenden Rebekka bringt ein genrehaftes Moment hinzu; auf dem Blatt in Chatsworth (HdG. 829) stehen die Pantoffeln Isaaks vor seinem Bett. Tritt das Novellistische hier stark hervor, so wird auf einer späteren Zeichnung viel eindringlicher das Feierliche einer Segenspendung zum Bewußtsein gebracht, denn um eine solche handelt es sich bei dem herrlichen Blatt in Chatsworth David auf dem Sterbebette Salomo zu seinem Nachfolger ernennend (HdG. 830, um 1640, Valentiner: Mitte der fünfziger Jahre, zu spät datiert).

Der schräg, fast in Rückenansicht, vor dem Bette kniende Sohn hält mit beiden Händen die herabhängende welke Rechte des Vaters. Der schwache Greis, gegen die Kissen gelehnt, die Bathseba zurechtrückt und aus denen er sich nicht mehr aufzurichten vermag, blickt mit halbgeschlossenen und schon wie vom Tode umfangenen Augen auf Salomo nieder, gegen den er die zum Segen ausgebreitete Linke erhebt. Der abseits mit den vor der Brust zusammengelegten Händen kniende Nathan nimmt in andächtiger Ergriffenheit an dem Vorgange teil, dessen Weihevolles der Künstler mit den zart andeutenden zeichnerischen Mitteln wundervoll herausgestellt hat.

Wieder eine andere Segenspendung des Alten Testamentes, Jakob die Söhne Josefs segnend, gibt das Kasseler Gemälde von 1656 (B. 404), das, nur aus Halbfiguren bestehend, ganz auf das Ausdrucksmäßige konzentriert ist. Bezeichnend ist, wie Rembrandt den im 48. Kapitel der Genesis erzählten Vorgang verschoben hat, um sich nur an das zu halten, was für ihn darstellungswert erschien. Nach der Bibel spielt sich die Handlung folgendermaßen ab. Josef bringt an das Sterbelager des siechen und fast erblindeten Jakob seine beiden Söhne Ephraim und Manasse, die ihr Großvater zu segnen wünscht. Er nimmt Ephraim, den jüngeren, an seine rechte, Manasse, den älteren, an seine linke Hand, so daß der erstere gegen Jakobs linke, der letztere gegen seine rechte Hand zu stehen kommt. Aber Jakob kreuzte die Arme und legte die Rechte, die den stärkeren Segen erteilt, auf Ephraims, die Linke auf Manasses Haupt, und als Josef unwillig versucht seine Hände zu wechseln, um den Erstgeborenen nicht um den ihm gebührenden Segen zu bringen, wehrt der Vater ihm das und spricht die Stammesprophezeiung aus, nach der Ephraim über Manasse gesetzt werden soll. Rembrandt hat das was sich auf das Lokal-Jüdische und Stammesgeschichtliche bezieht, ausgeschaltet und von der Kreuzung der Hände nichts angedeutet. Was sich aus seiner Darstellung entnehmen läßt, ist folgendes. Der greise Patriarch hat sich mühsam in seinem Bett aufgerichtet und legt die Rechte auf das vorgebeugte Haupt des einen (größeren) Knaben, der mit vor der Brust gekreuzten Händen und gesenktem Blick in kindlicher Hingenommenheit ganz unter dem Eindruck des heiligen Augenblickes steht. Josef hat seine linke Hand unter den segnenden Arm des Vaters gelegt, um ihn in seiner Schwäche zu führen; mit dem rechten, nicht sichtbaren Arm stützt er offenbar den Rücken des Siechen und blickt mit einem unbeschreiblich liebevollen und gütigen Blick auf diesen nieder. Von dem kleineren Sohn ist nur der Kopf und die linke Schulter über dem Bette sichtbar; mit emporgerichteten Augen blickt er frei und naiv nach Kinderart in die Welt, unberührt von dem was um ihn vorgeht. Rechts von dieser zusammengeschlossenen Gruppe am Fußende des Bettes steht das Weib Josefs, von der in der biblischen Er-

zählung gar nicht die Rede ist, und sieht auf die Handlung nieder, indem sich mütterliche Liebe, Glück und Dankbarkeit auf ihrem Antlitz spiegelt. Auf die komplizierte Handlung der Kreuzung der Arme durch Jakob hat Rembrandt also verzichtet und sich nur an die Segenspendung als solche gehalten. Von anderen Darstellungen dieses Ritus unterscheidet sich die Kasseler dadurch, daß alle Figuren hinter das Bett gerückt und von diesem überschnitten sind, so daß es keine



161. **Jakob segnet die Söhne Josefs. Kassel.**

Rückenansicht gibt und der Oberkörper des Patriarchen sich frei gegen den Beschauer hin entfaltet. Die Gefühle, die der Augenblick in den Menschen verschiedener Altersstufen erweckt, sind den Gesichtern mit einer die zartesten und leisesten Nuancen beobachtenden Feinheit psychischer Charakterisierung eingeschrieben. Was sich in ihnen regt, ist aus einer Gesinnung, die Güte, innere Vornehmheit, Ehrfurcht birgt, erwachsen. Wie der alttestamentliche Segen ein Mysterium, ein Sakrament bedeutet, so macht es sich die künstlerische Erfindung zur Aufgabe, dieses in seinem numinosen Charakter durch Anschauungswerte zum Bewußtsein zu bringen. Unter der Wirkung des Segens, zu dem der sieche Greis das Letzte an körperlicher und geistiger Kraft mit gesam-

meltem Ernst aufrafft, verklärt sich das Antlitz des gesegneten Kindes in mystischer Hingebung, und alles steht im Banne der heiligen Gestimmtheit.

Wie dieses Werk nicht nur eine der tiefsten religiösen Eingebungen, sondern auch eins der größten malerischen Kunstwerke ist, so gleichfalls das Gemälde David vor Saul die Harfe spielend in der Haager Galerie (B. 529). Man kann sagen, daß Rembrandt erst hier den religiösen



162. Saul und David. Haag.

Gehalt, den der Vorgang birgt, entdeckt und herausgeschält hat. Weder bei Darstellungen von anderer Seite noch in seinem Frankfurter Frühbilde (B. 46) ist das Geringste davon zu spüren. Dieses ist eine reine Historie; die Figuren sehr äußerlich einander konfrontiert: der junge liebliche Knabe in sein Spiel versenkt und der königliche Tyrann in herausfordernder Haltung mit wildem Blick, eine echt theatralische Figur ohne jede feinere psychologische Charakterisierung und jeder Vornehmheit bar; eine der unerfreulichsten Darbietungen des Künstlers. Als er den Stoff wieder vornahm, sah er ihn von einer ganz neuen Seite und schuf daraus ein auf den Zustand des Saul eingestelltes erschütterndes Seelengemälde. Der dem König subordinierte junge David, ganz in sein Saitenspiel

vertieft, ist nur Werkzeug, das Werkzeug, das sich Gott für seinen Zweck ausersah. In dem Rauschen der Töne wird Sauls Seele von dem Numinosen berührt. Die Kruste, die sich dem von dem bösen Geiste Besessenen um das Innere gelegt hat, zerschmilzt. Seele und Körper erweicht zu Rührung und Hingabe. Schlaff lehnt die herabhängende rechte Hand gegen den Speer im Arme; von der Stimmung übermannt greift er unwillkürlich nach dem was ihm zunächst ist, nach dem herabhängenden Vorhang, um die nicht mehr zurückzuhaltenden Tränen zu trocknen. Wie sich auf dem von Seelennot zergrämten Gesicht diese



163. Nathan vor David. New York, Pierpont Morgan.

Wandlung vollzieht, wie wir zu Zeugen der durch das Heilige bewirkten Wandlung gemacht werden, das ist eine der größten Offenbarungen nachfühlender Imagination.

Mit diesem Gemälde in der Stimmung verwandt ist eine prachtvolle Zeichnung, die Nathans Zurede an König David wiedergibt (New York, Pierpont Morgan). Auch hier sind zwei Menschen einander gegenübergestellt, aber zwei bejahrte, auch hier ist die Wirkung des Heiligen, die von dem einen heraufbeschworen wird, auf eine bedrückte Seele zur Anschauung gebracht. David hat sich schwer versündigt, indem er das Weib des Uria freite und ihren Gatten in den Tod sandte; nun ist als Bote Gottes der Prophet Nathan zu ihm gekommen, sitzt ihm gegenüber und verkündet, was für ein Schicksal der Herr dafür über ihn verhängt hat. David, der, aufs reichste gekleidet, wie Saul auf dem Haager Bilde in der repräsentativen Pracht der Königswürde,

mit der Krone über dem Turban, erscheint, stützt vorgebeugt das Haupt auf die Rechte, die Linke hält wie mechanisch das gesenkte Szepter, und seine Haltung zeigt, daß wie dort der äußere Glanz im Widerspruche steht mit seiner inneren Verfassung. Mit gesenktem Blick, gegen alles Außenstehende sich abschließend, läßt er das durch den Propheten vermittelte Wort Gottes in sich eingehen, das eine schmerzvolle Besinnung in seinen Zügen hervorruft. Im Gegensatze zu ihm steht als der aktive der greise Nathan, gerade aufrecht, ganz gesammelt und wie in sein Wort vergraben, das würdevolle Antlitz fest auf den König gerichtet, mit den erhobenen Händen eindringlich die Mahnrede begleitend: eine wahrhaft prophetische von dem Numinosen erfüllte Gestalt, deren Wirken man wie mit magischer Kraft auf den König überströmen zu fühlen meint. Was diese Gruppe an Ausdrucksgehalt birgt, ist selbst für den späten Zeichnungsstil eine höchste Leistung [16]).

Wir wollen uns nun an einigen Beispielen im Zusammenhang vergegenwärtigen, wie Rembrandt subjektive Religiosität in den Formen von Gebet und Andacht wiedergegeben hat, indem wir auf diese Formen, unabhängig von den verschiedenen Stoffen, bei denen sie vorkommen, das Gewicht legen. Erst seit dem Auftreten des neuzeitlichen Naturalismus konnte das Problem aktuell werden, Gebetszustände durch entsprechende physiognomische Ausdruckszeichen an der menschlichen Gestalt zur Anschauung zu bringen. Wie infolge des im Barock fortschreitenden Naturalismus und namentlich unter dem Einfluß der Mystik die gegenreformatorische Kunst dazu gelangt ist, die mannigfachen Stadien von Gebet und Andacht mit den für sie charakteristischen Körpererscheinungen zu kennzeichnen, das Psychologische durch das Physiologische zu interpretieren, läßt sich an zahlreichen Beispielen verfolgen [17]). Zugleich haben sich in dieser Kunst aber auch gewisse stereotype Formen herausgebildet. Rembrandt besaß ein außerordentliches divinatorisches Einfühlungsvermögen in Andachtszustände und legte seinen derartigen Darstellungen immer einen besonderen individuellen Fall zugrunde. All das Erotische, Hysterische, teilweise ins Pathologische Übergreifende, das sich in dem Ausdrucksapparat der gegenreformatorischen Kunst findet, bleibt bei ihm ausgeschlossen. Bezeichnend ist auch, daß er sich auf eine von jener bevorzugte Gebetshaltung, den emporgerichteten Blick mit aufwärts gedrehten Pupillen, wodurch das Inbeziehungtreten zu einem im Himmel zu denkenden Jenseits symbolisiert werden soll, gar nicht eingelassen hat. Bedeutungsvoll für die katholische Religiosität ist es, daß der Betende sich auf etwas Materielles zu konzentrieren trachtet, sei es, daß er es irgendwie im Himmel sucht, sei es in seiner Umgebung auf ein Kruzifix, eine Heiligenfigur, einen Schädel. Rembrandt hat sich in seiner reifen Zeit zu dem gesenkten Blick bekannt, auch öfter

geschlossene Augen verwendet und so »das Himmelreich in uns« bekräftigt.

Da er sich in seiner Kunst nicht auf eine bestimmte Bekenntnisform beschränkte, sondern auch katholische Gegenstände heranzog und sich — namentlich in der Frühzeit —, wie wir sahen, teilweise an katholische Vorbilder biblischer Darstellungen anschloß, so hat er gelegentlich auch katholische Beter in den für sie üblichen Andachtsformen wiedergegeben. Auf der Radierung des Hieronymus von 1632 (b. 101) kniet der Heilige, die erhobenen Hände gefaltet, Oberkörper und Kopf zurückgeworfen, die Augen aufwärts gerichtet, in einer brünstig-pathetischen Haltung, die ihre Abhängigkeit von Gestaltungen der kirchlich-katholischen Kunst verrät. Das Gleiche gilt für eine Federzeichnung der Hamburger Kunsthalle (HdG. 346), die ebenfalls unter dem Namen des Hieronymus geht und ihrem Stil nach der ersten Hälfte der dreißiger Jahre angehört. Der Beter kniet in einer Landschaft, die Arme ausgebreitet, mit gefalteten Händen, und richtet mit dem fast ganz in Profil gestellten Kopf einen ekstatischen Blick nach oben; der vorn offene, die Brust frei lassende Kittel deutet auf einen Asketen; vor ihm liegt auf einem Totenschädel ein Buch und ein Kruzifix. Schräg vom Himmel fährt eine Strahlenbahn auf ihn nieder. Ob ein Hieronymus gemeint ist, erscheint zweifelhaft, da Rembrandt ihm sonst immer den Löwen beigesellt und den üblichen Typus mit längerem Bart gewählt hat. Auf einem kleinen Gemälde von 1637 (London, Slg. Beit, B. 218) zeigt er den andächtigen Franciscus kniend im Freien, in den Händen ein Kruzifix, auf das er mit gesenktem Haupte die Aufmerksamkeit konzentriert; vor ihm ein aufgeschlagenes Buch und ein Totenschädel.

Ist die Gebetshaltung bei den Heiligen gewiß dadurch bestimmt, sie in ihrem historischen Charakter und Milieu vorzuführen, wofür die bildliche Tradition die Anhaltspunkte bot, so gilt das Gleiche für die bei gewissen alttestamentlichen Szenen angewandte Proskynese, die sich ohne weiteres aus dem biblischen Text ergab. Auf einigen Zeichnungen mit dem Vorgang, wie Gott dem Abraham erscheint, hat sich der Patriarch vor dem höchsten Wesen in ehrfurchtsvoller Scheu zu Boden geworfen; die tiefste Selbsterniedrigung, die ein Mensch in seinem Kreaturgefühl vor dem Heiligen begehen kann. Aber eine solche grob sinnliche Betätigung dieses Gefühls hat er nur in seltenen Fällen, wo es unbedingt durch den Stoff geboten war, veranschaulicht. Sonst hat er religiöse Scheu vor dem Heiligen, die dem Frömmigkeitsempfinden verbunden ist, in einer höchst vergeistigten und psychologisch fein motivierten Weise zu kennzeichnen gewußt. Wir bemerkten schon, welche Bedeutung gerade diesem Momente bei der Andachtshaltung des Manoah auf dem Dresdener Gemälde (Abb. 96) zukommt. Bei einem Vergleiche der beiden Darstellungen, »der Engel verläßt die Familie des

Tobias«, des Louvre-Bildes (Abb. 42) und der Radierung (Abb. 44), zeigte sich uns, wie die verschieden abgestuften Frömmigkeitsgefühle bei der letzteren viel tiefer gefaßt sind. Während sich auf jenem der alte Tobias zu Boden geworfen hat und mit den Händen die Erde berührt, ist auf dieser, wo er in aufrechter Haltung kniet, der Andachtsausdruck gesteigert; der junge Tobias, bei dem sich dort im wesentlichen staunender Schrecken mit einer ziemlich konventionellen Gebärde der erhobenen Hände malt, steht hier mit hingebungsvoll vorgebeugtem Körper und gefalteten Händen ganz im Banne des sich offenbarenden Heiligen. Die numinose Stimmung, die in der Radierung herrscht, ist weit eindrucksvoller. In der ergreifendsten Weise ist auf dem Berliner Gemälde »Vision Daniels« (um 1650) die religiöse Scheu in dem ganz still und versunken knienden Jüngling, der die Augen nicht gegen die heilige Erscheinung aufzurichten wagt, veranschaulicht.



164. David betend. b. 41.

Sind in den zuletzt genannten Darstellungen ein oder mehrere Andächtige einem irgendwie sinnlich gekennzeichneten Numen unmittelbar gegenübergestellt, so hat er auch einigemale einen Andächtigen ganz mit sich allein im inneren Gebet wiedergegeben. Auf der Radierung von 1652 (b. 41) zeigt er den König David, der sich an den Ort, wo es am stillsten ist, in das Schlafgemach, zum Beten zurückgezogen hat. Vor dem Bett ist er in die Knie gesunken und stützt darauf die Arme mit den erhobenen gefalteten Händen; neben ihm am Boden liegt seine Harfe. Obwohl der in reines Profil gestellte emporgerichtete Kopf nur ganz andeutend behandelt ist, kommt in dem einen halbgeschlossenen

Auge — ebenso wie in der ganzen Haltung — die Konzentriertheit der Andacht überzeugend zum Ausdruck. Ist hier ein Gebet in der Abgeschlossenheit eines Innenraumes, so auf der Radierung des heiligen Franciscus (1657, b. 107) in freier Natur zur Darstellung gebracht; beide Male Figur und Umgebung in eine Stimmungseinheit zusammengefaßt. Der Heilige ist nicht nach dem traditionellen Typus der katholischen Kunst gebildet, sondern als ein greiser Einsiedler mit langem



165. Der heilige Franciscus. b. 107, II.

Bart, der in der Nähe seiner Behausung in der freien Natur sein Gebet verrichtet. Nur auf dem ersten Zustande tritt die seelenvolle Innerlichkeit des Beters, so wie sie in der künstlerischen Vision auftauchte, ganz rein in die Erscheinung. Er kniet vor einem knorrigen verwitterten Baumstamm, die Hände über einem Buch gefaltet, das auf einem als Betpult hergerichteten Stück des Baumes liegt, und hat die Augen geschlossen, um sich ganz dem inneren Gebete hinzugeben. Das Beten mit geschlossenen Augen hat Rembrandt, wie Ollendorf in seinem Buch »die Andacht in der Malerei« bereits ausgeführt hat, zu einer besonderen Spezialität ausgebildet. Franciscus gegenüber in einiger Entfernung hinter dem Baum steht ein Kruzifix, das aber kein Aufmerksamkeitszentrum für ihn bildet, sondern nur zur Kennzeichnung der Örtlichkeit der Einsiedelei dient. Bei dem ersten Zustande (der aber nicht

zu viel Grat haben darf) ist gar nicht genug zu bewundern, wie nicht nur um den Beter, sondern durch die ganze Natur der geheimnisvolle Atem des Sanctum zu schweben scheint. Da die psychische Charakterisierung in dem Antlitz mit den zartesten graphischen Andeutungen bewirkt wird, so ist bei der Bearbeitung des zweiten Zustandes der Ausdrucksgehalt schon etwas abgeschwächt.

Wie Rembrandt in seiner späteren Zeit ganz dem inneren Gebet zuneigte — teilweise sogar im Widerspruche mit einem biblischen Text —,



166. Die Auferweckung der Tabitha. Sammlung Bonnat.

dafür diene als Beispiel die Auferweckung der Tabitha auf der herrlichen Zeichnung der Sammlung Bonnat (HdG. 704). Während die Tote im Hintergrunde des Sterbezimmers auf ihrem Bette liegt, kniet vorn Petrus im Profil, ihr abgewandt, und betet mit gefalteten Händen und gesenktem Blick, ganz der inneren Betrachtung hingegeben. Wie durchgreifend unterscheidet sich das von der Art, wie die katholische Kunst den Vorgang hinzustellen pflegte, wo gewöhnlich Petrus mit einer gewaltigen Beschwörergeste die Erweckung vollzieht, um das Wunder möglichst augenscheinlich und handgreiflich zu machen. Rembrandts Wiedergabe weicht insofern von dem Berichte der Apostelgeschichte (Kap. 9) ab, wo es heißt, daß Petrus niederkniete, betete

und sich zu dem Leichnam wandte, als er sich mit dem Rücken gegen die Tote auf die Knie niedergelassen hat, um in Zurückgezogenheit aus der stillen Zwiesprache mit Gott die wunderwirkende Kraft zu schöpfen.

Und nun beherrscht das innere Gebet auch eine Szene, die sonst mit ganz anderen Mitteln dargestellt zu werden pflegte: die Anbetung der Könige von 1656 im Buckingham Palace (B. 406). Der Vorgang, der zu den frohen Ereignissen der Heilsbotschaft zählt, wurde gewöhnlich zum Anlaß einer Prunkentfaltung genommen und von der katholischen Kunst entsprechend einem Verherrlichungssymbol des christlichen Glaubens ausgestaltet. Rembrandt ist in einem Jugendgemälde (Valentiner, W. G. S. 21) und in etlichen Zeichnungen der dreißiger Jahre (Berlin, HdG. 48; Turin, Valentiner Nr. 300) der Tradition insofern gefolgt, als er auf eine bunte Massenwirkung der Könige und ihres Gefolges mit Anbringung von allerhand exotischen Zügen den Nachdruck legte. Tiefer Ernst und Schwermut liegt über dem Londoner Spätbilde. Das Hauptmotiv ist die Verrichtung der Andacht des ersten, ältesten Königs und zweier seiner Begleiter vor dem Kinde. Dieses, ein unbeholfener kleiner Erdenwurm, wird von Maria im Schoße gehalten, die mit einem zugleich liebevollen und andächtigen Blick auf den die Verehrung empfangenden Sohn niederschaut. Der alte König, in der Rechten sein Geschenk, die Linke auf die Bodenerhebung, auf der Maria sitzt, stützend, nähert sich kniend mit vorgebeugtem Körper und gesenktem Blick dem Gegenstande seiner Verehrung, in einer Haltung, die demutvolle Scheu unvergleichlich zum Ausdruck bringt. Durch die strenge Profilstellung der Figuren in dieser Gruppe wird eine gewisse sakrale Feierlichkeit hervorgerufen. Die hinter dem König in schräger Vorderansicht mit gefalteten Händen und zu Boden gerichteten Augen



167. Die Anbetung der Könige. Buckingham Palace.

knienden zwei Gefolgsleute gehören zu den tiefsten und verinnerlichtsten Gestalten Rembrandtscher Beter. Ein fein erdachtes Motiv kennzeichnet die ehrfurchtsvolle Abscheidung des Heiligen von dem Profanen noch mit zwei dahinter stehenden Figuren: der zweite König übergibt die Krone des ersten einem jungen Pagen und drängt diesen zugleich mit der anderen vor seine Brust gelegten Hand von dem geheiligten Bezirk zurück. Lautlos geht alles vor sich; ein göttliches Schweigen liegt über der ganzen fest zusammengeschlossenen Gruppe. Die übrigen Anwesenden mehr in der Ferne sind Begleitfiguren, bei



168. Die Beschneidung Christi. b. 47, I.

denen gleichsam nur Reflexe von dem was sich dort abspielt, ausgelöst werden. Der dritte König macht eine erstaunt zurückweichende Gebärde, betroffen von dem Wunder, das ihm eben zum Bewußtsein kommt, während neben ihm der aufgedunsene hochmütige Diener mit dem Räucherfaß, unberührt davon und offenbar verdutzt über die Verwandlung seines Herrn, diesen anblickt.

Der düstere Ernst, der sich hier bemerkbar macht, geht durch alle Darstellungen aus der Kindheitsgeschichte Jesu in Rembrandts Spätzeit. Nirgends auch nur eine frohe Anwandlung mit Bezug auf das Kind und in Rücksicht auf die Heiltatsache. Es ist, als ob auf ihnen schon das Vorgefühl des Leidensweges lastete. Auf der Radierung der heiligen Familie von 1654 (b. 63) preßt die am Boden sitzende Mutter wie in einem Anflug von Angst das Kind an sich, den trüben Blick zur

Erde gerichtet. Ebenso düster ist die Stimmung in der dasselbe Datum tragenden **Beschneidung im Stall** (b. 47; Abb. 168), und es ist hier nun wieder bezeichnend, wie Maria ganz für sich in ein stilles Gebet versunken ist, weltabgewandt und ohne dem was neben ihr mit dem Kinde vorgenommen wird, einen Blick zu schenken. Auf den beiden Radierungen der Anbetung der Hirten (b. 46, 45), wo sich die Ärmlichkeit der Behausung und die Gedrücktheit der Verhältnisse so deutlich ausprägt, regt sich nicht ein leises Glücksgefühl, weder bei der Mutter, noch bei dem seine Verehrung bezeigenden Volk. Die mit Schwermut gemischte Andacht ist das alles beherrschende Moment.

So stellt sich in Rembrandts Kunst das Evangelium als die Religion der Armen und Bedrückten dar. Niemand hat so wie er den Mühseligen und Beladenen ins Herz gesehen, ihre religiösen Gefühle, Hoffnungen, Erwartungen nacherlebt. Wie er Jesus selbst aus der Niedrigkeit verstand[18]), so hat er in den Niedrigen den Erlösungsglauben verkörpert. Gern hat er die Demut Christi und seiner Anhänger der Aufgeblasenheit der gesetzestreuen Synagoge gegenübergestellt. Seine Auffassung wurde bestimmt durch Worte, wie sie Matthäus Christus in den Mund legt: »So jemand will unter euch gewaltig sein, der sei euer Diener. Und wer da will der Vornehmste sein, der sei euer Knecht. Gleichwie des Menschen Sohn ist nicht gekommen, daß er sich dienen lasse, sondern daß er diene und gebe sein Leben zu einer Erlösung für viele.«

Der pessimistische Grundzug, der seiner religiösen Anschauung innewohnt, ist denn auch nicht erst eine Erscheinung der Spätzeit und aus biographischen Ursachen zu erklären. Man begegnet ihm teilweise schon in Werken früherer Jahre, als er noch unter glücklichen Existenzbedingungen lebte. Allgemeine Lebenserfahrungen werden allerdings eine pessimistische Anlage bei ihm gefördert und in späteren Jahren zum Überwiegen geführt haben. Das näherte ihn besonders dem in dem Evangelium enthaltenen Gedanken des Leidens der Welt und an der Welt, von dem der Mensch erlöst werden soll. Dabei bleibt die Antinomie bestehen, daß etwas Lebenverneinendes durch eine so eminent lebenbejahende Potenz wie die Kunst versinnlicht werden soll.

5.

Das Außerordentliche und in der Geschichte höchst Seltene ist, daß bei Rembrandt sich ein tiefes Gefühl für Religiosität mit einer ganz großen Kunst verbindet. Diese Kunst hat das religiöse Material in sehr anderen Formen, als es die Zeit gewohnt war, zur Anschauung gebracht. Sie symbolisiert das göttliche Wesen nicht durch eine Apotheosierung der menschlichen Figur in formaler Schönheit und Kraft, sondern durch gesteigerte Beseelung und Verinnerlichung. Die edle und schöne Seele in einem gewöhnlichen und unschönen Leibe — das wird zum Leitmotiv

für religiöse Gestaltungen. Das Naturhäßliche wird einer Spiritualisierung unterworfen. In solcher Fassung sind die Armen und Verdrückten des Evangeliums in die Kunst eingetreten, und Christus erscheint als ihr Heiland und Erlöser. Das Häßliche erfährt seine ästhetische Verklärung durch Geistigkeit, Farbe und Licht. Dem Mythus des Christentums trat Rembrandt mit der ganzen Freiheit eines individuellen Geistes gegenüber. Er entnahm ihm mehr die ernst gestimmten leidensvollen als die beseligenden hoffnungsfrohen Momente. Das Unnahbar-Majestätische der Gottheit — wie es etwa ein Michelangelo in seinem Jehovah zu verkörpern trachtete — hat in seiner Kunst keinen Platz. Näherte er sich dem Erhabenen nicht durch eine Heroisierung der menschlichen Gestalt, so suchte er doch da, wo es ihm auf eine Veranschaulichung ankam, auf anderem indirektem Wege durch eine eigene Monumentalisierung von Formwerten dieser Kategorie des Heiligen Gestalt zu verleihen. Das Monumentale macht er ebenso wie Licht und Dunkel zu einem Ausdruckssymbol für das Heilige. Indem sein religiöses Gefühl ganz auf Subjektivität beruht und hinter ihm keine Kirche steht, hat seine Kunst nichts positiv Abschließendes, Dogmatisches. Das Ahnungsvoll-Tastende, Fragwürdige, Resignierende steht in ihr dem Festergriffenen, Unverrückbaren, in starrer Gewißheit Umschrankten voran. Sie birgt etwas Gleitendes, Wandelbares, Möglichkeiten Spielraum Bietendes. So kann man sagen, daß sich in ihr mehr ein Werden als ein Sein manifestiert. Religion ist für Rembrandt das Allgegenwärtige, das durch das jeweilige Inbeziehungtreten der subjektiven Seele zu dem Heiligen auf bestimmte Momente bezogen seinen Gefühlscharakter erhält.

So wenig seine Kunst von dem Protestantismus als einer Kirchenform abhängig ist, so berührt er sich doch als Weltanschauungstypus auch mit anderen und in späteren Zeiten auftretenden subjektivistischen religiösen Geistern des Protestantismus. Läßt sich nicht eine merkwürdige Verwandtschaft zwischen dem was aus seinen Werken zu uns spricht, und den Anschauungen I. G. Hamanns wahrnehmen? Bei beiden verbindet sich ein sensualistischer Realismus mit einem religiösen Idealismus. Im Christentum sehen sie ebenso das realistisch-sinnliche wie das mystisch-übersinnliche Moment. Auch bei Hamann offenbart sich das Göttliche gern im Gewöhnlichen, Alltäglichen, Niedrigen, Mißgestalteten. Was er als Motto seinen »Biblischen Betrachtungen« voranstellt, könnte man als solches ebenso für Rembrandts Kunst verwenden: »Jede biblische Geschichte ist eine Weissagung, die durch alle Jahrhunderte, und in der Seele jedes Menschen erfüllt wird. Jede Geschichte trägt das Ebenbild des Menschen, einen Leib, der Erde und Asche und nichtig ist, den sinnlichen Buchstaben; aber auch eine Seele, den Hauch Gottes, das Leben und das Licht, das im Dunkeln scheint und von der Dunkel-

heit nicht begriffen werden kann. Der Geist Gottes in seinem Worte offenbart sich wie das Selbständige — in Knechtsgestalt, ist Fleisch — und wohnt unter uns voller Gnade und Wahrheit.« So ist auch für Hamann nicht die harmonisch-klassische Kongruenz von Form und Inhalt das eigentlich Wertvolle, sondern ihm liegt mehr an einer Verwirklichung der Idee, des Charakteristischen, des Durchfühlten in einer urwüchsigen, wenn auch rauhen und nicht ganz abgeklärten Gestaltung. Wie Rembrandt so sah sich Hamann aus persönlicher Zuneigung zu dem Alten Testament hingezogen: »die erstaunlichste und verehrungswürdigste Offenbarung der tiefsten, erhabensten, wunderbarsten Geheimnisse der Gottheit, im Himmel, auf der Erde und in der Hölle, von Gottes Natur, Eigenschaften, großem, überschwänglichem Willen, hauptsächlich gegen uns elende Menschen«. Einem wie dem anderen ist darin das Urtümlich-Patriarchalische aufgegangen. Beide kamen sie als romantische Naturen zu ähnlichen Gefühlserlebnissen.

Bei Kierkegaard, der am weitgehendsten für ein subjektives religiöses Denken eingetreten ist, deckt sich die Anschauung von dem evangelischen Christus ganz mit der Rembrandts. Für ihn besteht die Erfassung des christlichen Glaubens darin, daß man sich auf die »Gleichzeitigkeit« des Lebens Christi einstellt, daß man ihn begreift in Knechtsgestalt, unkenntlich in seiner Erniedrigung, mit dem Widerspruch, daß er zugleich Gott ist. »Und kein Wort Christi, nicht ein einziges darfst du dir aneignen, du hast nicht den geringsten Teil an ihm, nicht im entferntesten Gemeinschaft mit ihm, wenn du nicht mit ihm in seiner Erniedrigung so gleichzeitig geworden bist, daß du ganz wie die Gleichzeitigen auf diese seine Ermahnung hast aufmerksam werden müssen: selig, der sich nicht an mir ärgert!«

Niemand wie Rembrandt hat sich so auf den Standpunkt der Gleichzeitigkeit zu stellen, niemand Christus so aus seiner Niedrigkeit heraus und zugleich das Göttliche in der Niedrigkeit anschaulich zu machen gewußt. Wie weit unterscheidet sich das aber von jenen Versuchen, wo sich der Naturalismus des 19. Jahrhunderts über biblische Gegenstände gemacht hat, indem er die Gleichzeitigkeit dadurch betonte, daß er die Gestalten der Handlung als Bürger oder Proletarier in moderne Kleider steckte, während es an einer religiösen Gestimmtheit gebricht. Bei unserem Meister gibt es in bezug auf das Kostüm keine Konsequenz — was ja auch einem ewigen Stoff gegenüber völlig belanglos erscheint —; er läßt da seiner Phantasie freies Spiel; die Gleichzeitigkeit und Gegenwärtigkeit bekundet sich im Mit-fühlen und Mit-leiden. Was seine Kunst bei aller Natürlichkeit zu einer wahrhaft religiösen macht, das ist jene bei ihm aufs höchste entwickelte Fähigkeit, für die Momente des Heiligen entsprechende Anschauungswerte hervorzubringen.

Bei ihrer ganz auf das Subjektivistische gestellten Beschaffenheit

war sie nicht dazu angetan verallgemeinert zu werden. Wohl ahmten die Schüler sie nach, aber doch nur eine kurze Zeit und indem sie sich an die Äußerlichkeiten hielten. Einerseits wegen jenes Subjektivismus, andererseits infolge des Verhältnisses des Protestantismus zu der bildenden Kunst überhaupt konnte nicht etwas wie eine protestantische Malerei davon ausgehen. So blieb sie eine singuläre Erscheinung, hervorgetrieben durch den so stark religiös durchsetzten Geist des damaligen Holland, begünstigt durch die Toleranz gegenüber einem religiösen Individualismus, aber im wesentlichen beruhend auf dem persönlichen Gefühl und Genie des Schöpfers.

Siebzehntes Kapitel

Das Bildnis der Spätzeit

Mehr als in irgendeiner früheren Periode steht in der Spätzeit das Bildnis im Vordergrunde von Rembrandts Tätigkeit. Je älter er wurde, desto mehr verschob sich, wie wir sahen, auch die Historie für ihn nach der Seite des Bildnishaften, indem sich das Interesse immer weiter dem Psychologischen zuwandte. Die Vorliebe für das Halbfigurenbild, das eine möglichst starke Konzentration auf das Ausdrucksmäßige gestattete, ist dafür ein beredtes Zeugnis. Bei den Bildnissen läßt sich beobachten, wie der Kopf mehr als zuvor eine beherrschende Stellung erhält, indem Kostümliches und Beiwerk ihm gänzlich untergeordnet wird. Zuweilen wird alles bis auf ihn in einer nur leicht andeutenden Art angelegt. Das Verhältnis zwischen Porträt und Phantasiebildnis ist nicht mehr dasselbe wie einst. Da Bildnisaufträge in den späteren Jahren mehr und mehr zurücktreten, so sind bestellte Porträts sehr in der Minderzahl. Der Künstler wählte sich Modelle nach freiem Belieben, unter seinen Angehörigen und anderen, und war so in der Lage, das was ihm artistisch am meisten am Herzen lag, zu verwirklichen. So kommen denn Porträts in reiner Zeittracht verhältnismäßig selten vor. Aber wenn er auch ein Phantasiekostüm wählt, so ist doch die Ausstaffierung und die malerische Wiedergabe anders als früher. Auf das Stillebenhaft-Dekorative der Einzeldinge läßt er sich nicht mehr ein. Jedes Schmuckstück wird als Glied der Gesamterscheinung in seiner Wirkung als Ferneindruck unter den für jene Erscheinung geltenden Bedingungen aufgefaßt und eingesetzt. Unter den Bildnissen gibt es wie in der Frühzeit solche, die eine historische, mythologische, biblische Gestalt nach freier Erfindung im Anschluß an ein Modell vorführen, aber sie sind aus einem anderen Geist heraus konzipiert als damals und nehmen durch die Art, wie sich in ihnen ein Seelisches auswirkt, eine einzigartige Stellung ein.

Betrachtet man die Porträtkunst unter dem Gesichtspunkt der beiden Polaritäten des Objektiven und des Subjektiven, so liegen seine Bildnisse nach der des Subjektiven, die des Velazquez etwa nach der des Objektiven. So offenbaren sie denn auch etwas von demselben Weltanschaulichen, das sich in den religiösen Werken äußert. Velazquez

gibt den Menschen so wie er ihn in seiner gesellschaftlichen Bedingtheit sieht, als kühler, mit dem Gefühl nicht beteiligter, sozusagen uninteressierter Beobachter. Rembrandt betrachtet Welt und Menschen durch eine Reflexion hindurch, die im Schillerschen Sinne sentimentalisch ist. Und wie er selbst mit vorrückendem Alter immer mehr als eine reflektierende Natur erscheint, so geht in seine Gestalten das Reflektierende über, und sie sind am überzeugendsten da, wo es ihnen am besten ansteht und aus tiefsten Quellen strömt. Während bei Velazquez alles klar und offen daliegt, gibt es bei ihm Hintergründiges und Geheimnisvolles. Er kündet die menschliche Seele wie ein Mysterium, indem er nicht ein festumrissenes Bild hinstellt, sondern dem Ahnen und Wähnen Spielraum läßt. Indirekt werden auch die Werte von Hell und Dunkel in den Dienst des Seelischen gestellt.



169. Hendrickje. Louvre.

Wenn wir unsere Betrachtung mit den Bildnissen seiner Familienangehörigen und des eigenen Selbst beginnen, so werden wir am besten Einblick gewinnen in das was ihm das eigentlich Wesentliche war, sobald er sich ohne jeden äußeren Zwang frei ergehen konnte. Ein Vergleich zwischen den Bildnissen Hendrickjes und denen Saskias läßt deutlich erkennen, wie sehr sich die Porträtauffassung in seiner Laufbahn gewandelt hat. Von ihr gibt es kein Bildnis, das jene veristische Einläßlichkeit verrät wie gewisse Porträts der ersten Frau, keins mit so weitgehender Kleinarbeit in Kleidung und Schmuckstücken. Ganz anders ist Wahl und Durcharbeitung des Kostüms. Vermieden wird alles Bauschige, Knitterige, vielfach Gekräuselte, Ausfahrende, Herausfordernde, alles was durch die Natur des Stofflichen Überschwang und Bewegtheit hervorbringt. Auf dem schönsten Bildnis, im Louvre (B. 350), zeigt das Gewand mit seinem regelmäßigen, nach unten spitz zulaufenden

Brustausschnitt — im Gegensatze zu jenem barocken Tempo — etwas ruhig Abgewogenes. Keine materialistische Stoffbezeichnung; aus den andeutenden Flecken wird eine unter ganz eigenen Bedingungen lebende, gleichsam wie mit Zauberfäden gewobene transzendente malerische Welt geschaffen, zu der man sich erst durch einfühlende Sehversuche den Weg bahnen muß. Auch Hendrickje ist durch die Art des Kostüms und Schmuckes, Ohrgehänge, Brustanhänger, Armbänder, reich gekleidet, aber die Schmückung wirkt durch das Wesen der malerischen Behandlung zurückhaltend; sie hat nichts Geputztes und Aufdringliches. In dem fast monochromen Kolorit gibt der braune Mantel mit braunem Pelz den Ton an; ein wenig Rot an dem Kopfschmuck ist die einzige kräftiger auftretende Lokalfarbe. Dem beherrschenden Kopf gegenüber ist alles andere nur wie angelegt. Jenes Lächeln, dem wir bereits in Bildnissen um die Wende der dreißiger und vierziger Jahre begegneten, erfährt hier eine höchste Beseelung, und es gibt wohl kaum ein Werk, das — wenn auch aus einer anderen Sphäre hervorgegangen — dem berühmten Lächeln der Mona Lisa so nahekommt. Leonardo sagte schon: »Ein guter Maler hat zweierlei zu malen, den Menschen und dessen Seele« (Malerbuch, Ausg. Ludwig § 180), aber wie sich Seele malen ließ, das hat doch erst Rembrandt der Welt in seiner ganzen Bedeutung offenbart. Hat bei dem Italiener das Lächeln jenen Anflug von Seligkeit, wie er als gleichsam überirdischer Abglanz eines reinen Schönheitsgenusses, etwa eines musikalischen, auf dem Antlitz einer sensitiven Frau spielt, so daß in einem Augenblick ein Zusammenfallen von Ideal und Wirklichkeit hervorgerufen erscheint, so ist dem der Hendrickje etwas Entsagungsvolles beigemischt, hinter dem jene Art von Ironie steht, die aus der Reflexion über das Bewußtsein des Konfliktes zwischen der Schönheit, Größe und Ewigkeit des Ideals und der Bresthaftigkeit, Kleinheit und Endlichkeit alles Irdischen entspringt. Bei dem gegen Ende der fünfziger Jahre entstandenen Berliner Bildnis (B. 437), das sie in bewegterer Haltung innerhalb einer Fensterumrahmung zeigt, ist der Ausdruck des Lächelns etwas mehr nach der freundlich-heiteren Seite verschoben, aber auch gepaart mit einer milde schwermütigen Gelassenheit. Haben die Bildnisse der Saskia im allgemeinen etwas Straffes und Gespanntes, so die Hendrickjes etwas Beschauliches und Geruhsames. Jeder glitzernde Schmuck ist hier vermieden; nur Perlen an Armband und Ohrgehängen mit ihrem weichen Glanz schmiegen sich den Tönen des Inkarnates an. Während das Gewand mit wuchtigen unverschmolzenen Pinselhieben hingesetzt ist, kommt der sorgfältig durchgeführte Kopf in voller plastischer Wirkung zur Geltung. Trotz zunehmender Breite und impressionistischer Tendenz geht Rembrandt — im Gegensatz etwa zu Frans Hals — bei der Anlage des Gesichtes in ausgeführten Gemälden nicht so weit, durch einzelne frei

schwebende und pastos aufgesetzte Striche und Flecke zu pointieren und zu unterstreichen. Den Kopf in seinem plastischen Zusammenhang sorgfältig herauszuarbeiten, das bleibt ein Hauptbemühen bei seinen Bildnisaufgaben.

Über die psychologische und autobiographische Bedeutung der Selbstporträts haben wir bereits im ersten Kapitel gehandelt und wollen hier nur einiges für den Spätstil Charakteristische anmerken. Eine maskeradenhafte Ausstaffierung in der Art der früheren Phantasiebildnisse wird aufgegeben. Eins der letzten so zurechtgemachten ist das nicht sehr bedeutende und wenig gut erhaltene Gemälde in Cambridge von 1650 (B. 348), wo er in Brustharnisch, mit Federbarett, die Linke um den Griff eines Zweihänders gelegt, mit einer gewissen Großspurigkeit auftritt. Von da an erscheint er gewöhnlich in einer Art patriarchalischer Haustracht oder im Arbeitskittel, wobei die Kostümwahl sich ebenso nach der augenblicklichen malerischen Aufgabe wie psychologischen Absicht richtet. Bei der namentlich in der Gewandung breit andeutenden Malweise verwischen sich die Grenzen zwischen Studie und dem was man gemeinhin unter fertig ausgeführtem Bild versteht. Das Hauptziel wird: eine vollständige Vereinheitlichung und Sammlung auf das Wesentliche herbeizuführen. Wo im Halbfigurenbild Hände vorkommen (wie bei dem in Wien, B. 424, oder bei Frick in New York, Abb. 7), ordnen sie sich ganz dem Gesamteindruck unter. Wie es in dem Spätstil überhaupt liegt, so gelangt Rembrandt auch bei dem Selbstporträt zu einer Monumentalisierung des eigenen Ich, und dadurch wird die Zurichtung von Kostüm und Kopfbedeckung mit bedingt. Das Gemälde bei Frick in reiner Frontstellung gehört zu den monumentalsten Bildnisschöpfungen, die ihm gelungen. Es ist ganz getragen von einem souveränen Gefühl von Selbstbewußtsein und Würde. Bei allem Wechsel von Ausdrucksnuancen macht sich eine durchgehende Seelenhaltung bemerkbar, bei der das ironisch reflektierende Element in dem Sinne, wie wir es vorhin andeuteten, mitschwingt, mag nun das Antlitz — wie meist — von einem tiefen, bis zu Schwermut gehenden Ernst umfangen sein, oder — wie auf dem Bilde der Londoner National Gallery (B. 433) — einen wohlwollenden milden gütigen Zug tragen. Man empfindet, daß nichts auf ein als Publikum gedachtes Gegenüber berechnet, sondern die ganze psychische Einstellung auf das eigene Innenleben bezogen ist. Das Monologische erreicht jetzt den höchsten Grad von Intensität. Wenn wir diesen Bildern gegenüber vielfach etwas undefinierbar Geheimnisvolles verspüren, so entspricht das gewiß auch einer Absicht des Künstlers. Es war ihm gegeben, mit der Magie seiner Farbe und seines Helldunkels und mit seiner Seelenkunde an Geheimnisse zu rühren, die auf direktem Wege und mit dem Wort nicht ausdrückbar sind. Dürfen wir es nicht auch

als ein Zeichen des Geheimnisvollen ansehen, wenn er auf einem der grandiosesten Selbstporträts aus dem Anfang der sechziger Jahre (Abb. 8) an der Hintergrundswand zwei Kreissegmente zu beiden Seiten anbrachte, das rechte stark ausgezogen, das linke nur leicht angedeutet? Mögen die Kreise gewiß als dekorative Glieder ihre Funktion für den Bildorganismus haben, und mag der rechte vermutlich auf eine als Atelierrequisit zu denkende Scheibe zurückgehen [1]), so wurde die Einzeichnung dieser Figuration hier doch wohl durch ein mystisches Gefühl bestimmt.



170. Titus. New York.

Sehen wir ihn nun auch über Bildnisse des Sohnes Titus als Kind und Jüngling öfter das Rätselhaft-Geheimnisvolle breiten, so dürfen wir darin wohl ein seinem Verhältnis zu Welt und Leben damals besonders entsprechendes Stimmungsmoment erkennen. Die ersten datierten Bildnisse von ihm stammen aus dem Jahre 1655, also als er in einem Alter von dreizehn bis vierzehn Jahren stand. Rembrandt hatte sich schon früher an Kinderdarstellungen versucht, wenn auch nicht häufig in ausgeführten Werken, denn Porträtaufträge für Kinder traten naturgemäß nur selten an ihn heran. Der Knabe und das Mädchen, die wir auf den Doppelbildnissen der Eheleute Pellicorne (Wallace-Museum) sahen, sind recht trockene und reizlose Geschöpfe. Es gibt dann noch aus seiner Frühzeit (1633) eine Anzahl von Phantasiebildnissen eines etwa zehnjährigen Knaben, der vermutlich zu seiner Verwandtschaft oder nächsten Umgebung gehört haben wird (B. 177 bis 180). Sie sind alle ausstaffiert mit Atelierrequisiten, deren er sich damals mit Vorliebe bediente. Reich gestickter Mantel, orientalischer Shawl, Sammetbarett mit aufwärts gerichteter Feder, Ketten und Ohrschmuck geben ihnen

im Geschmack jener Zeit ein prächtiges Aussehen. Dabei tritt das Kindliche — bis auf das eine Mal (B. 177) — ganz zurück, und sie nehmen sich aus wie bekleidete Modellpuppen. Daß es ihm aber nicht an einem Organ für Gebaren und Ausdruck des Kindlichen gebrach, dafür spricht jene Fülle von Zeichnungen kleiner Kinder aus den dreißiger und vierziger Jahren, auf die wir schon früher verwiesen, zum Teil jedenfalls aus Studien nach seinen eigenen Kindern hervorgegangen. Unter den Radierungen finden sich nur zwei Kinderporträts. Das eine, aus dem Jahre 1641 (b. 310), gibt einen acht- bis zehnjährigen Knaben in Profilstellung, mit überernstem, altklugem Ausdruck, in Zeittracht gekleidet. Das andere, dessen Datierung strittig ist (b. 11, nach Seidlitz um 1652, nach Hind richtiger Mitte der fünfziger Jahre), darf nach der Ähnlichkeit mit den Titus-Bildnissen offenbar als ein solches angesprochen werden. Es ist ganz porträtmäßig aufgefaßt; über den einfachen Rock ein von der rechten Schulter schräg herabfallender Mantel drapiert. Das Antlitz trägt einen mürrisch verkniffenen Zug. Im Gegensatze zu diesen etwas griesgrämigen und nicht besonders anziehenden Kinderradierungen strahlt aus dem Gemälde eines etwa fünf- bis sechsjährigen Knaben in Phantasiekostüm (Richmond, Slg. Cook, B. 440, nicht vor 1650, wie ich mit Hofstede de Groot annehme) eine sonnige Heiterkeit. Bis auf den Kopf ist alles nur skizzenhaft leicht angedeutet. Wie ein Prinzchen nimmt sich der Kleine aus. Über dem hellblonden gelockten Haar ein schwarzes Barett mit anliegender roter Feder, unter dem vorn noch ein goldenes Käppchen hervortritt; auf der linken Schulter ein kaum erkennbarer Gegenstand, der vielleicht einen Vogel vorstellen soll. Während das Stück früher unter dem Namen des Titus ging, ist dieser jetzt mit Recht aus Mangel an jeder zureichenden Begründung aufgegeben, ohne daß andere Hypothesen bezüglich der dargestellten Person mehr zu befriedigen vermöchten. Kaum je hat Rembrandt etwas so Anmutiges geschaffen wie dieses echt kindliche Gesicht, dessen liebreizendes Lächeln ganz einer naiven Daseinsfreude entspringt. Auch in der malerischen Wirkung steht das impressionistisch angelegte Werk mit seinem silbrigen Schimmer ganz einzig da.

In Kleidung und rein frontaler Haltung mit diesem Werke verwandt, aber gänzlich verschieden in Ausdruck und Stimmung ist das 1655 datierte Titus-Bildnis des New Yorker Metropolitan Museums (B. 442; Abb. 170). Die Führung der rund um die Hutkrämpe laufenden und an sie eng sich anschließenden Feder darf als ein Symptom für den Geschmack des Spätstils angesehen werden, während früher die aufgerichteten, wippenden und flatternden Federn bevorzugt wurden. Wahl und Anordnung der Kleidungsstücke ist darauf berechnet, die jetzt so sehr erstrebte Bildruhe zu fördern. Durch die gerade aufrechte Haltung

mit symmetrischer Auswägung erhält die Figur etwas vornehm Repräsentatives. Das weiche zarte Antlitz trägt einen etwas femininen Zug. Hier wie auf anderen Bildern merkt man dem Knaben das Sensitive seiner Veranlagung an, das durch die Mutterlosigkeit und durch das Mißgeschick des Vaters gewiß gefördert sein wird. Was birgt der träumerische Blick der Augen und das leise Spiel des Mundes an unergründlicher Romantik! Macht der Knabe hier einen älteren Eindruck als es seinen Jahren entspricht, so wirkt er jünger und harmloser da, wo er bei einer momentanen Beschäftigung gegeben ist, wie bei dem aus demselben Jahre herrührenden Gemälde, das ihn bei seinen Schularbeiten darstellt (London, Lord Crawford, B. 441). Gerade dem Beschauer zugewendet, am Schreibpulte sitzend, über das nur Kopf und Hände hinüberragen, in der Linken das Hängetintenfaß, mit dem Daumen der Rechten, in der die Schreibfeder ruht, das Kinn stützend, brütet er mit weit geöffneten Augen über einer Aufgabe. Wie das rein Kindliche im Ausdruck hier unvergleichlich getroffen ist, so zeichnet sich das Werk durch Komposition und malerische Behandlung aus. Daß der Künstler die ausgedehnte glatte Wand des Schreibpultes parallel zur Bildebene stellte, war gewiß ein kühnes kompositionelles Unterfangen, aber mit seiner jetzt in voller Meisterschaft gehandhabten auflösenden Technik gebot er über so reiche Nuancierungsmöglichkeiten, um der kahlen Holzfläche einen besonderen koloristischen Reiz zu verleihen. Die Stellung, die er dieser einfachen quer über das Bild sich erstreckenden großen Wand in dem Kompositionsgedanken zuweist, und die Art wie er das Ganze um eine durch die Mitte des Gesichtes gehende Achse nahezu symmetrisch gruppiert, darf wieder als Zeugnis für eine dem Spätstil eigentümliche dekorative und monumentalisierende Absicht betrachtet werden [2]. Eine ganz andere Art von Beschäftigung zeigt das etwas später entstandene Gemälde der Wiener Galerie (B. 443, um 1656), wo Titus in Seitenansicht, behaglich in einem Stuhle sitzend, bei der Lektüre eines Buches begriffen ist. Keine Schulfuchserei hält hier den Geist in Spannung, ein als Reflex des Gelesenen zutage tretendes gehobenes



171. Titus. Wien.

Gefühl ist es, was dem weltentrückten Antlitz etwas so Tiefgründiges verleiht. Während bei den meisten Bildnissen die eine Hälfte des Gesichtes im Licht, die andere im Schatten liegt, wobei die Kontraste sich teilweise stark abzeichnen, entstehen bei dem Lesenden unter der Voraussetzung eines augenblicklichen schräg von oben kommenden Lichteinfalls einzelne bestimmt umrissene helle Flecke auf dem im übrigen dunkel gehaltenen Antlitz. Es ist eins der Werke, das am meisten durch eine impressionistische Art des Sehens bestimmt wurde. Auch bei dem zu den schönsten Titus-Porträts zählenden Bruststück en face im Wallace-Museum (B. 444) mit dem schmerzlich umflorten Blick ist auf die rechte beschattete Gesichtshälfte unter das Auge ein kleiner Lichtfleck gebracht. Wie das Chiaroscuro jetzt den höchsten Grad von Verfeinerung und die überzeugendste Wahrscheinlichkeit erlangt, so findet es in verstärktem Maße als Stimmungselement Verwendung. Darin liegt ein Hauptunterschied zwischen ihm und den italienischen Tenebrosi. Dem malerischen Prinzip nach konnte auch ein Guercino in seiner Frühperiode derartig beleuchtete Köpfe schaffen, aber wie Rembrandt sein Helldunkel zu einem Ausdruckssymbol des Seelischen und des Mysteriösen machte und es immer mehr daraufhin ausbildete, darin steht er einzig. Die Verunklärung erfüllt bei ihm eine eminent positive Aufgabe im Hinblick auf ein zu Vergeistigendes. Und je nachdem er diese oder jene Partie in Licht oder Dunkel setzte, gab er dem Gesicht eine gewollte Ausdrucksnuance. Gerade an den Bildnissen des jungen, noch nicht zu einer vollgeprägten Charaktererscheinung durchgebildeten Titus zeigt sich, über welch einen Reichtum von Möglichkeiten seelischer Individualisierung er gebot. Wie hat er, der Robuste, sich durch das Sensitive in der Natur des Sohnes angezogen gefühlt und es mit romantischen Reizen umkleidet!

Aus einer Anzahl von Bildnissen, für die uns die Namen der Dargestellten bekannt sind, und aus anderen, die nach Zeittracht und Auffassung zu schließen auf eine Bestellung zurückgehen, können wir uns einen Begriff von den Porträts im eigentlichen Sinne machen. Daß sie mit fortschreitender Zeit an Häufigkeit abnehmen, mag teilweise der Verlust seiner gesellschaftlichen Stellung infolge des finanziellen Zusammenbruchs bewirkt haben, gewiß aber wird auch die breite, so wenig polierte Malweise, die man als unvollendet ansah, den Bürgergeschmack nicht befriedigt haben. Baldinucci führt als weitere Ursache an, daß er seinen Modellen zu viele Sitzungen zumutete und sie zwei bis drei Monate dafür in Anspruch nahm. Sehr bezeichnend ist aber, wenn er erwähnt, daß der Künstler trotz der wuchtigen gegeneinander gesetzten Pinselhiebe so bedächtig, langsam und sorgfältig arbeitete wie kein anderer. Man darf sich den späten Rembrandt nicht als einen »fa presto« vorstellen. Die Abmessung der Valeurs bei einer

offenen Malweise kostet bei gewissenhafter Arbeit besonders viel Zeit und Mühe — wie in unseren Tagen z. B. Whistler, der seinen Modellen zahllose Sitzungen abrang, mit besonderem Nachdruck betonte. Die Art des Repräsentativen nimmt gegen früher eine andere Form an. Von rein konventionellen Gebärden — Beteuerungs- oder Redegestus — macht er nicht mehr Gebrauch. Wo er Hände anbringt, haben sie nicht ein sozusagen selbständiges Pathos und eine selbständige Formexistenz, sondern werden aus einer das Wesen des Modells umfassenden Gesamtvorstellung und mit Bezug auf den für die Darstellung gewählten Moment in den Bildorganismus eingegliedert. Die Porträtkunst wird naturwahrer in einem höheren Sinne und vermeidet den an kleine Züge sich heftenden Verismus früherer Jahre. Eine überzeugende Koinzidenz zwischen innerem Wesen und malerischer Erscheinung herzustellen, eine immer weitergehende Entsprechung von Schauung und Werk zu erzeugen, wird eine Hauptaufgabe. Allem äußerlich Repräsentativen gegenüber macht sich eine vergeistigte Schlichtheit der Auffassung durchgehend bemerkbar, die sich mit der neuen formalen Monumentalisierung gut verträgt. Eine solche Schlichtheit ist zwei der meisterhaftesten Porträts der fünfziger Jahre eigen: dem Nicolaes Bruyning (Kassel, 1652, B. 367) und dem Jan Six (Amsterdam, Slg. Six, 1654, B. 371). Der erstere, in einer bequemen schwarzen Tracht, an der alles locker und lose ist, sitzt schräg und lässig in einem Armstuhl, nach der einen Bilddiagonale ausgerichtet. Den langgelockten Kopf mit den versonnenen Augen nach vorn gewandt, scheint er in einer Zwiesprache mit einer außerhalb zu denkenden Person begriffen, auf die er mit einem resignierten und ironischen Lächeln, das in dem Mund sein Ausdruckszentrum hat, reagiert. In der ganzen Kunst physiognomischer Darstellung gibt es vielleicht keine größere Leistung als



172. Jan Six. Sammlung Six.

das feine Spielen und Zucken des Mundes in dem Antlitz dieser zu philosophischer Weltbetrachtung neigenden und zugleich von Güte umklärten Natur. Man hat das Gefühl, daß gerade die Art von halb müdem, halb schmerzlichem Lächeln dem tiefsten Wesen des Mannes entspringt und es am treffendsten kennzeichnet. Es ist die Problematik eines nicht fixierten, sondern unbestimmt schwebenden Ausdrucks, wie sie — eine starke Seite der Rembrandtschen Kunst — uns bei dem lesenden Titus und schon vorher bei dem radierten »Mann mit Halskette und Kreuz« (1641) begegnete, aber besonders häufig in der Spätzeit auftritt. Gegenüber dem Bruyning-Porträt, in dem das Schwarz — auch als Stimmungsfarbe — vorherrscht, neben dem sich nur die Töne von Inkarnat und Haar herausheben, zeigt der Jan Six mit einem anderen Wesen auch eine andere malerische Erscheinung. Der reiche Patrizier ist in einem Augenblicke gedacht, wo er, zum Ausgehen bereit, der Mantel über der einen Schulter hängend, dabei ist, den linken Handschuh mit der bloßen rechten Hand überzuziehen. Die Illusion dieser im Flusse befindlichen Handlung wird mit impressionistischen Mitteln überaus eindringlich zur Anschauung gebracht. Ungemein natürlich wirkt auch der leicht vorgeneigte Kopf. Alles ist hier gestrafft, gespannt, voller Energie. Aber das Gesicht hat auch etwas Besinnliches, als ginge er mit sich über irgend etwas zu Rate, während er das Handschuhanziehen gleichwie mechanisch verrichtet. Man hat schon öfter bemerkt, daß der Dargestellte einen älteren Eindruck macht als sechsunddreißig Jahre, wie sie Jan Six damals zählte, und mit der sechs Jahre vorher vollendeten Radierung läßt sich kaum eine Ähnlichkeit wahrnehmen. Wie es damit bestellt ist, können wir nicht beurteilen; als Hauptsache kommt für die Nachgeborenen in Betracht, daß die Wahrscheinlichkeit des dar-



173. Fahnenträger. Privatbesitz.

gestellten Wesens etwas unmittelbar Überzeugendes hat. Der malerische Eindruck: goldbetreßter zinnoberroter Mantel über dem grauen Rock mit gelben Köpfen ist ungemein prächtig. Wie die Breitflächen von Rock, Mantel und Kragen mit den Formen der horizontalen Tressen und runden Knöpfe zusammengestellt sind, darin spricht sich der ganz zum Einfachen und Großen neigende Geschmack dieser Zeit bedeutungsvoll aus. Vielleicht wird das nirgends so offenbar wie da, wo Rembrandt eine ähnliche Aufgabe wie schon früher einmal wieder vornimmt. Er schuf in demselben Jahre 1654 einen Fahnenträger (B 370), der sich mit dem etwa zwanzig Jahre früher entstandenen (Abb. 87) in bezug auf die künstlerische Formgebung, wenn auch der erste mehr phantasiemäßig, der zweite mehr porträtmäßig aufgefaßt ist, wohl vergleichen läßt. Suchte er bei jenem die Reize gerade in dem Bewegten, Kurvierenden, Gekräuselten, so gehört der spätere zu den am strengsten angelegten Bildern und hat fast etwas Starres. War dort das Fahnentuch weit ausgedehnt und in eine wogende Bewegung versetzt, so fällt es hier hinter dem Kopfe schmal zusammengelegt und in Steilfalten hinab. Mit seinem tektonisch und geometrisch anmutenden Gefüge gewährt das Werk Einblick in dieselbe Entwicklungstendenz wie die früher schon besprochene Zeichnung eines männlichen Kostümbildnisses (Abb. 128), was sich unter den Schöpfungen der Malerei hier an einem bis zum Äußersten gehenden Beispiel kundgibt.



174. Federzeichnung. HdG. 1236.

Hat sich zu keinem Einzelporträt der Spätzeit eine unmittelbare Vorzeichnung erhalten, so geben doch einen Begriff von der Art, wie er damals Bildnisse zeichnete, die beiden prachtvollen mit Feder und Pinsel durchgeführten Blätter nach einem männlichen Modell in der Sammlung Six (HdG. 1236) und im Louvre (HdG. 632), von denen dieses das spätere sein dürfte. Das erstere — eine reine Frontansicht — repräsentiert als zeichnerische Anlage denselben Stil wie das Gemälde des Jan Six und holt mit entsprechenden graphischen Mitteln dieselbe Wucht aus der Erscheinung. Die aufs äußerste verkürzte Zeichenweise bringt eine ungeheuer illusionsstarke Wirkung zustande.

Mit den wie im Fluge hingesetzten, gar nicht den Dingformen nachgehenden Federstrichen und Tuschflecken werden die verschiedenen Qualitäten des Stofflichen und des Farbigen, Glattes und Rauhes, Ruhiges und Bewegtes, im Lichte Stehendes und Schattendunkel zu überzeugender Wahrscheinlichkeit geführt. Man sehe z. B., wie an der Stelle, wo der weiße Kragen, das Wams, die gelockten Haare und die Fleischpartien des Gesichtes zusammentreffen, die einzelnen Stofflichkeiten in ihren besonderen Eigenschaften charakterisiert sind. Bei alledem hat der zeichnerische Stil ein hohes Maß von monumentaler Idealität.

Daß die Eigenschaften seines Spätstils im allgemeinen nicht dazu angetan waren um Frauen zu reizen, sich von ihm porträtieren zu lassen, wird man begreiflich finden. War er von Haus aus kein eigentlicher Frauenmaler, insofern dabei eine Kennzeichnung spezifisch weiblicher Reize verlangt wird, so konnte er doch in seinen früheren Jahren jungen Frauen durch die mit seinen damaligen Mitteln zu höchstem Glanz gebrachten und bis in alle Einzelheiten durchgeführten Toilettenkunststücke einen gewissen Ersatz bieten. Schlichtheit, Monumentalität und eine den meisten unverständliche, in andeutenden Flecken sich bewegende Farbensprache waren Merkmale, die ihn für eine solche Aufgabe nicht gerade empfehlen konnten. Unter den wenigen weiblichen Porträts im eigentlichen Sinne ist für diese Auffassung kennzeichnend das Kniestück einer in einfacher Zeittracht ohne jeden Schmuck gekleideten jungen Frau der Eremitage (1656, B. 453). In voller Frontansicht sitzt sie, beide Arme auf die Lehnen des Stuhles gestützt, in der rechten Hand eine Nelke, in völlig ruhiger Haltung und blickt den Beschauer gerade an. Indem beide Körperhälften nach der Mittelachse ausgerichtet sind, erhält die Anlage ihr festes statuarisches Gepräge. Die farbige Organisierung ist in großen Flächen nach dem Schwarz des Kleides und dem Weiß des breiten Kragens, der Manschetten und der Haube gegliedert. Ein freundlicher Zug mit einem leise verhaltenen Lächeln bestimmt den Ausdruck des wenig bedeutenden Kopfes. Stille Beschaulichkeit, ein durchgehender Zug später Porträts, macht sich auch



175. Frauenbildnis. Petersburg.

bei anderen weiblichen Bildnissen bemerkbar. So bei einem nicht ganz bis zu den Knien reichenden Gemälde einer jungen Frau in Dreiviertelansicht (Kopenhagen, 1656, B. 452), die in der erhobenen Linken gleichfalls eine Nelke hält. Sie erscheint in einem phantastisch zugerichteten Kostüm — ebenso wie ihr männliches Gegenstück in derselben Galerie —, mit Schmuckstücken versehen; aber in der Ausstattung wird wie bei den Darstellungen der Hendrickje alles äußerlich Prunkende vermieden und Zurückhaltung gewahrt. Einen Grundzug des Stimmungsausdrucks, der den Hendrickje-Bildern eignet, das leise Resignierte, finden wir bei diesen Frauen wieder. Um so mehr hebt sich von ihnen das Porträt einer älteren, aber noch recht stattlichen Dame ab, das einzige, für das wir durch eine Aufschrift Namen und Alter der Bestellerin kennen, das der fünfzigjährigen Katharina Hooghsaet (Penrhyn Castle, 1657, B. 454). Es wirkt innerhalb dieser Jahre fast wie ein Anachronismus — so stark erinnert es an die frühere Art repräsentativer Bildnisse. In verlorenem Profil sitzt die Dargestellte in ihrer bürgerlichen aber kostbaren, blitzsauber und ordentlich zurechtgelegten Zeittracht mit einem gewissen Aplomb auf ihrem Stuhl. Wie ihre kerzengerade Haltung mit den auf den Armlehnen ruhenden Händen etwas Korrekt-Zeremoniöses hat, so umfaßt sie nach der Mode mit der Rechten das sorgsam gefaltete Taschentuch. In dem weiter als sonst ausgedehnten Bildraum ist ein größeres Stück Tisch mit einem bunten Teppich und darüber ein in seinem Ringe sitzender Papagei angebracht. Der nichtssagende Kopf der Frau, der hier neben all dem Drumunddran zurücktritt, wendet sich dem Lieblingsvogel zu, mit dem sie sich ganz abzugeben scheint. Es kann kein Zweifel sein, daß Rembrandt bei diesem nach bürgerlichem Durchschnittsgeschmack als Staatsporträt gedachten Gemälde den Wünschen der steifleinenen Bestellerin weitgehend Rechnung trug.



176. Frauenbildnis. Kopenhagen.

Wie er ein anderes Mal Anforderungen der Repräsentation in Zeittracht mit den ausgeprägten Eigenschaften seines Spätstils zu vereinigen wußte, dafür legen die beiden wohl Anfang der sechziger Jahre entstandenen Gegenstücke eines Ehepaares (Philadelphia, Slg. Widener

B. 489, 490) Zeugnis ab. Es gibt nur selten solche bei aller Großzügigkeit mit einer peinlichen Sorgfalt durchgeführten Bildnisse aus seinem letzten Jahrzehnt. Der Mann, der in der Linken die Handschuhe hält, macht mit der Rechten eine seitwärts nach hinten weisende Gebärde, wie sie schon früher — z. B. bei dem Mann mit dem Falken (Abb. 111) — vorkommt, aber gerade ein Vergleich mit jenem zeigt, wie viel unpathetischer, naturwahrer, anspruchsloser, selbstverständlicher die Haltung ist. Außerordentlich fein sind die beiden Bilder als Gegenstücke durch bestimmte Kontraste und Entsprechungen aufeinander abgestellt. Durch die breite Hutkrämpe sind Stirn und Augen des in Schräganssicht stehenden Herren beschattet, ebenso wie die ganze linke Gesichtshälfte. Für die Frau in reiner Frontstellung ist wie dort derselbe von links oben kommende Lichteinfall angenommen, der den größten Teil des Gesichtes im Hellen erscheinen läßt, während die Nase einen kräftigen Schlagschatten auf die linke Seite wirft, deren ganze untere Partie ebenfalls im Schatten liegt. Diese Art der Beleuchtung verstärkt einen energischen Zug, der in Haltung und Ausdruck der Dargestellten liegt und sie nicht von jenem Sentiment berührt zeigt, das für Bildnisse der Hendrickje und andere stimmungsverwandte so bezeichnend ist. Vergleicht man sie mit dem Gegenstück jenes Mannes mit dem Falken, auch einer Dame mit Fächer (Abb. 112) — dort ein Faltfächer, hier eine Feder —, so findet man an Stelle einer etwas leeren Allgemeinheit eine der Wirklichkeit bis ins letzte nachgefühlte lebensstarke Individualisierung, wie sie wohl kein anderes Bildnis einer jungen Frau von ihm zeigt. Kaum je hat er auch charakteristischere Hände, die an der Beseelung teilnehmen, gestaltet. Innerhalb der Kategorie des eigentlichen Porträts bezeichnen diese Werke in jeder Hinsicht, in bezug auf Wirk-



177. Männliches Bildnis. Philadelphia.

lichkeitserfassung, geistige Verlebendigung, monumentale Auffassung, malerische Durchführung einen Gipfelpunkt seines Spätstils.

Auf der gleichen Höhe steht, einem anderen Auffassungskomplex angehörend, die Halbfigur einer sitzenden jungen Frau im New Yorker Metropolitan Museum (B. 536; Abb. 179), die, wen sie auch darstellen möge, im Vergleich mit jener Dame mit Federfächer als Phantasiebildnis angesprochen werden darf. Da es ein männliches Gegenstück dazu gibt, den sogenannten »Mann mit dem Vergrößerungsglas« (B. 535), so dürfte Rembrandt ein Ehepaar aus seiner Bekanntschaft oder Verwandtschaft dargestellt und der Erfindung des Frauenbildes eine poetische Leitidee zugrunde gelegt haben. Aufs reichste in einer märchenhaft-exotisch anmutenden Weise gekleidet und mit Schmuck beladen, präsentiert sie in der erhobenen rechten Hand eine Nelke. An der Wand hinter ihr hängt ein Gemälde, von dem nur ein Stück des goldenen Rahmens deutlich hervortritt, den der Kopf ein wenig überschneidet.



178. Weibliches Bildnis. Philadelphia.

So oft Rembrandt das Blumenmotiv von früh auf anwandte (bei der Zeichnung der Saskia als Braut und bei ihrem Dresdener Gemälde, bei den Frauenbildnissen in Kopenhagen und Petersburg), hier scheint es einen geheimnisvoll feierlichen Sinn zu bergen, der etwas Symbolhaftes hat. Unergründlich und rätselvoll ist auch das weltentrückte Sinnen in dem von einem traumverlorenen Lächeln umschleierten Antlitz mit den niedergeschlagenen Augen, die den Blick des Beschauers meiden. Das Kolorit mit Rot und Gold als Hauptfarben ist von größter Pracht, und, durch ein wie von innen aufbrechendes magisches Licht durchstrahlt, in der breit pastosen Technik der letzten Jahre angelegt. Welch eine Spannungsweite zwischen reinem Porträt und Phantasiebildnis besteht, mag man sich an den beiden Gemälden der Frau mit dem Federfächer und dieser »Frau mit der Nelke« veranschaulichen.

Sollten wir der Fülle von Bildniserfindungen des ewig Wandlungsreichen auch nur in den vorzüglichsten Beispielen gerecht werden, so würde das die uns gesteckten Grenzen weit überschreiten. Wir wollen hier nur noch ein paar physiognomische Merkwürdigkeiten erwähnen, die von dem Umfang seines Gesichtskreises und seiner Interessen zeugen. Vor einigen Jahren ist das Porträt eines jungen Mannes mit einem von Krankheit zerfressenen Gesicht aufgetaucht (Berlin, Leopold Koppel, 1663?), in dem Schmidt-Degener mit großer Wahrscheinlichkeit den Maler Gerard de Lairesse erkannte, sowohl wegen der Ähnlichkeit mit einem beglaubigten Bildnis von ihm, als weil von ihm überliefert ist, daß er an der Syphilis litt, deren Spuren der Kopf des Dargestellten trägt. Trotz der in dem Antlitz ohne jede Schonung wiedergegebenen Entstellungen weiß Rembrandt mit den Mitteln seiner Kunst über das Peinliche des Eindrucks zu triumphieren, so daß das Werk, in der großzügigen Durchführung der Frau mit der Nelke verwandt, zu den besten Schöpfungen der Spätzeit zählen darf. Alles in allem halten die Bildnisse der sechziger Jahre im Durchschnitt nicht dasselbe Niveau wie die der fünfziger, so daß neben Höchstleistungen andere nicht ganz vollwertige mit einer gewissen Flauheit in Ausdruck und Kolorit einhergehen, was in gelegentlichen Ermüdungserscheinungen des Alters seine Ursache haben dürfte... War es dem unermüdlichen Forscher in dem Bereiche des Physiognomischen bei dem Lairesse offenbar darum zu tun, auch einem durch Entstellung anormalen Antlitz eine ästhetisch annehmbare Form abzugewinnen, so reizte es ihn ein anderes Mal bei dem Doppelbildnis der beiden Neger (Mauritshuis, Slg. Bredius, 1661, B. 513), die Köpfe, die nach allgemeiner Anschauung doch nur einen Kuriositäts-



179. Weibliches Bildnis. New York.

wert hatten und sich durch nichts anderes als durch ihre Häßlichkeit auswiesen, ganz aus ihrer Natur heraus zu deuten. Er hat sie nicht zu einem genrehaften Motiv benutzt oder etwa karikiert, sondern rein um ihres Selbst willen, ohne jede weitere Absicht, aufgenommen, von dem einen nur den Kopf, der dem anderen über die Schulter blickt. Hinter dem Widerwärtigen der Maske erspürt er auch bei den verachteten Schwarzen etwas wie eine Seele. So entstand unter seinen Händen etwas, das man nach Art der damals beliebten Gegenüberstellung des lachenden und des traurigen Philosophen als einen äthiopischen Demokrit und Heraklit bezeichnen könnte. Von keinem anderen zeitgenössischen Künstler ließe sich vorstellen, daß er auf einen derartigen Bildvorwurf verfallen wäre. Auch als malerische Schöpfung steht das Werk mit der ungemein zarten Färbung und dem hellen Grunde einzig da.

Die Greisenbildnisse gewähren einen wertvollen Einblick in die Kontinuität von Rembrandts Werk, insofern sich an ihnen besonders verfolgen läßt, wie eine Aufgabe, die ihn von früh an beschäftigt, mit immer reiferen Mitteln durchgedacht und schließlich zu dem Kulminationspunkt ihrer Lösung geführt wird. Zog es ihn schon in erster Jugend — zum Teil im Gefolge der allgemein europäischen naturalistischen Richtung — zu der Darstellung alter Leute hin, erregte bei dem Bemühen, sich des Charakteristischen der Wirklichkeitserscheinung zu bemächtigen, das Krause, Verrunzelte, Zermürbte an der Oberfläche der Gesichter — ebenso wie Ruinenwerk — seinen malerischen Sinn, so ist in dem Spätstil die Vorliebe für den Gegenstand um nichts geringer, aber alles Äußere gibt sich als Sinnbild eines Dahinterliegenden. Gestalt und malerische Erscheinung wird unmittelbar als Abglanz einer individuellen Seelenhaltung aufgefaßt. Man wird das Gesagte vielleicht durch eine Erfahrung bestätigt finden. Versucht man die Greisenbildnisse der dreißiger Jahre sich ins Gedächtnis zu rufen, so kommt es leicht, daß sie in einen allgemeinen Typus zusammenschmelzen; von denen der fünfziger bleibt jedes für sich wie ein Markstein der Erinnerung eingeprägt. Ist Rembrandts Vermögen seelische Werte zu ergründen und zu deuten jetzt ohnegleichen, so hing für ihn als Maler alles davon ab, daß er durch eine immer weitere Verfeinerung des Valeursystems seine Zeichensprache so beweglich zu machen und zu vervollkommnen wußte, daß durch ein Ablesen der Schaubarkeiten ein unmittelbares Einfühlen in das Innere bewirkt wird — ebenso wie wir in Wirklichkeit häufig einem durchgearbeiteten Gesicht seine Geschichte zu entnehmen vermögen. Indem durchlebte und erlittene Erfahrungen in einem momentanen Bilde zusammengefaßt werden, erscheint es als ein Niederschlag letzter Reife und vertieftester Anschauung und damit zugleich als ein Symbol der Ehrfurcht. Wir glauben, den Mann nicht nur in einem beliebigen Augenblick seines

Daseins vor uns zu sehen, sondern das hinter ihm stehende Schicksal mit zu erschauen. Das Schicksalhaft-Geheimnisvolle und das Ehrfurchtgebietende sind insbesondere Merkmale für diese Greise. Die weltanschauliche und religiöse Haltung der Spätzeit des Künstlers prägt sich in ihnen aus und beeinflußt das Gestaltungsproblem. Das ganz auf Reflexion Gestellte, sich in sich Abschließende war hier vor allem am Platze. Indem er sich völlig auf den Wesensausdruck konzentriert, leistet er auf alles Beiwerk Verzicht. Keine Lokalbezeichnung mit ausführlichem Stillleben lenkt von dieser Hauptsache die Aufmerksamkeit ab. Es gibt nichts Aufdringliches mehr in Kleidung und Schmuck wie bei jenen phantastisch reich und prächtig ausstaffierten Alten auf Kostümbildnissen der früheren Zeit. Die Wirkung des Kolorites fällt nicht mit einer materiellen Stoffbezeichnung zusammen und ist nicht von dieser abhängig, sondern liegt ganz in der Struktur und dem Eigenleben der Farbengebung.



180. Greis. Petersburg.

Einfach und schlicht, in unbeweglicher Ruhe und wie in Einsamkeit gebannt sitzt der um die Mitte der fünfziger Jahre entstandene steinalte Greis mit Käppchen vor uns (Petersburg, B. 388). Der Meister hat ihn, wie häufig in dieser Zeit und bei Bildnissen verschiedenster Kategorien, in reiner Frontstellung aufgenommen; beide Arme ruhen mit den vorn ineinandergelegten Händen auf den Stuhllehnen. Diese Haltung, deren Symmetrie noch durch die neben den Schultern parallel aufragenden Pfosten der Rückenlehne verstärkt wird, gewährt der Gestalt eine monumentale Würde, zu der auch die Behandlung des anspruchslosen Gewandes beiträgt. Kopf und Hände sind als gleichwertige, alles beherrschende Hauptfaktoren ausgewogen und gegenüber dem mehr andeutend untergeordneten Kostüm eingehend durchgearbeitet. Das gram-

durchfurchte Gesicht mit den müde ins Leere starrenden Augen gibt von dem Leidenswege des Lebens Kunde. Infolge des scharf von links einfallenden Lichtes wird dessen eine Seite hell beleuchtet, die andere in Dunkel gerückt. Neben den als Lichtzentren fungierenden Partien von Kopf und Händen tritt als Farbe der rötliche Rock und der auf der linken Schulter liegende schwärzliche Mantel ganz zurück. Nahezu wie ein Monochrom gehalten und auf ein tiefes Braun gestimmt ist das Bildnis eines etwas jüngeren Greises in den Uffizien (um 1658, B. 479). Gegenüber der geometrischen Strenge des Petersburger Alten, die sich auch auf den Bau des Kopfes erstreckt, wird hier etwas mehr Bewegtheit in die Umrisse gebracht durch die Art des Sitzens, durch das unter dem Käppchen sich hervorrundende volle gelockte Haar und den auseinanderstrebenden großen Krausbart. Ein Vergleich der beiden Händepaare zeigt, wie individuell Rembrandt in jedem Fall eine Greisenhand durchzumodellieren weiß. In der größeren Bewegtheit der Umrisse kündet sich auch etwas von der Natur des Dargestellten. Hat dort das Alter den Mann mit seiner schon wie in ein Jenseits hinüberschauenden Weltentrücktheit gleichsam versteinert, so tritt hier noch eine stärkere Lebensenergie zutage. Das aufgeschlagene Buch, von dem nur ein Stück flüchtig auf dem knappen Tischrand angedeutet ist, weist auf eine geistige Tätigkeit, ebenso wie sich in dem verlorenen Blick der gesenkten Augen grübelnde Denkarbeit ausspricht. An höchster Qualität den beiden Gemälden ebenbürtig ist der Alte mit langem weißem Bart in Dresden (1654, B. 386), dessen Körper sich nach unten nur wenig über die Brust hin erstreckt, ein Stück der rechten Hand, in der man kaum das Buch, das sie hält, bemerkt, an dem Bildrande sichtbar. Von jenen unterscheidet er sich durch ein reicher ausgestattetes Phantasiekostüm: ein Mantel von gemustertem Stoff, über dem Rock vor der Brust mit einer großen Agraffe zusammengehalten, auf dem Kopf ein mit Edelsteinen besetztes Sammetbarett. Das Gesicht mit den bei tiefernstem Ausdruck etwas weichen Zügen scheint für einen Angehörigen jüdischer Rasse zu



181. Greis. Dresden.

sprechen. So sehen wir gleichsam den Typus der früheren Art von Rabbinerbildnissen in den Spätstil übertragen, wobei sich besonders deutlich die Veränderung der Darstellungsmittel und die Verschiebung der Wertakzente erkennen läßt. Alles ist nur eine leise Begleitung für den imponierenden, von Gram umflorten Kopf, um den sich wie aus der Tiefe heraus ein gedämpfter Schimmer legt. Was hier Pracht bedeutet, wird nicht durch das Stoffliche bewirkt, sondern kommt durch die malerische Anlage der Fleckengebilde mit ihrem unbestimmten Wogen zustande. Die einzige kräftiger hervortretende Farbennuance bildet das Rot an dem Rock auf der linken Schulter zwischen Bart und schwarzem Mantelkragen. Auf ein jüdisches Modell geht jedenfalls auch das Kniestück eines uralten Mannes mit ineinander gelegten Händen in Petersburg zurück (1654, B. 387), dessen gebückter Körper und von Runzeln zerfetztes Gesicht mit den geschwächten vor sich hin brütenden Augen äußerste Gebrechlichkeit verrät. Ob Christ oder Jude, diesen Greisen ist ebenso wie früher das was wir mit dem Begriff »patriarchalisch« verbinden, gemeinsam, und das dichterische Motiv scheidet sie von gewöhnlicher Wirklichkeit. Unter der Last der Jahre ist ihr ganzes Sein auf das Innere, Geistige gesammelt. Dem Leben gegenüber erscheinen sie resignierend und von Schwermut erfüllt, und mancher ist wie in der Schauung einer höheren Welt begriffen, so daß in seiner Gestimmtheit etwas Religiöses mitschwingt — gleich den Bildnissen religiöser Gestalten, auf die wir später noch zu sprechen kommen.



182. Alte Dame. London.

Dasselbe wie von den Greisen gilt von den Bildnissen alter Frauen. Hat er bis in seine letzten Tage jüngeren Frauen eine gewisse Heiterkeit geschenkt, indem er jenes, wenn auch verhaltene Lächeln über ihrem Antlitz schweben ließ, heitere Greise oder Greisinnen — wie bei Frans Hals — kommen bei ihm nicht vor. Eines der wenigen Porträts im eigentlichen Sinne ist die betagte Dame in schwarzer Zeittracht mit Mühlsteinkragen in London (Anfang der sechziger Jahre, B. 493), die — wieder eine reine Frontstellung — gerade aufgerichtet auf ihrem

Armstuhl sitzt, ganz in der breiten offenen Technik des Spätstiles gemalt. Ähnlich repräsentativ wie die Katharina Hooghsaet — auch hier hält die rechte Hand das Taschentuch — läßt sie im Vergleich mit jener ermessen, wie er sich auf das jeweilige Modell einstellt und, ungeachtet aller Freiheiten, die er sich gestattet, dessen eigentliches Wesen auszuprägen sucht. Ist dort alles steif und geschraubt, so gibt sich das Repräsentative bei der Dame des Londoner Bildes mit einer vornehmen Nonchalance. Mit dem Wohlwollenden in ihrem Gesichtsausdruck entstammt sie derselben Gefühlssphäre wie die Staalmeesters.



183. Greisin. London, Herzog von Buccleugh.

Die meisten Darstellungen alter Frauen gehören zu den Phantasiebildnissen und zeigen dieselbe ernste, schwermütige, leidensvolle Grundstimmung wie die Greise. Auf ein und dasselbe Modell gehen die beiden Petersburger Gemälde aus dem Jahre 1654 zurück, das eine ein großes Kniestück (B.393), das andere ein Brustbild mit Armen (B. 394). Wie schon bei dem Phantasiebildnis der Mutter von 1639 (Abb. 80) umhüllt er das Haupt der Alten gern mit einem herabfallenden Tuch oder einer Kapuze und nutzt diese Art von »Bedeckung« zugleich als Sinnbild des Geheimnisvollen. Aber ein Vergleich mit jenem Werke läßt erkennen, wie stark die vereinfachende Monumentalisierung unter Ausschaltung alles Kleinwerkes auch hier mitspricht. Sie bestimmt ganz besonders den Eindruck einer fast geometrisch regelmäßig und symmetrisch angelegten Alten in Frontstellung, die mit beiden Händen ein aufgeschlagenes Buch hält, in dessen Lektüre die gesenkten Augen vertieft sind (London, Herzog von Buccleugh, B. 395, um 1654). Die durch die Art der Anlage und die breitflächige Behandlung von Gewand und Kapuze ins Grandiose gesteigerte Gestalt hat etwas Sibyllinisches im Ausdruck. Wie er für eine derartige über ein bloßes momentanes Sein hinaus-

greifende Wirkung aber auch ein ganz alltägliches, gegenständlich nichts weniger als poetisches, ja banales Motiv verwandte, offenbart das lebensgroße Gemälde der Alten, die sich in einem vor ihrem Bette stehenden Armstuhl die Fingernägel schneidet (New York, Metropolitan Museum, 1658, B. 497). Während irgendein anderer Holländer aus dem Stoff ein genrehaftes Kabinettbild gemacht hätte, erhebt er ihn durch das breite wuchtige Sitzen und durch das Großfaltige in der Behandlung von Gewand und Kopftuch ins Monumentale, nach einem Prinzip ähnlich jenem, das die romanische Kunst für ihren großen Stil anzuwenden pflegte; und wenn man dem Werke gegenüber den Namen Michelangelo ausgesprochen hat, so geschieht das in diesem Sinne mit einer gewissen Berechtigung. Zugleich vergeistigt er das Gegenständliche dadurch, daß das Gesicht der Frau, während sie äußerlich ihre Aufmerksamkeit dem Geschäft, das sie verrichtet, zuwendet, durch den Abglanz des Gedanklichen, das in ihr vorgeht, verklärt und geadelt erscheint. Wie sehr ihm diese Darstellung am Herzen lag, dafür zeugt die höchst gewissenhafte Durchführung, Reichtum und Glanz des Kolorites.



184. Alte Frau. New York.

Was unter den Radierungen der Spätzeit an Bildnissen vorkommt, sind reine Porträts, und zwar ausschließlich männliche, die zweifellos auf feste Bestellung angefertigt wurden. Daß bei einer solchen auch die Platte in den Besitz des Auftraggebers überging, scheint dadurch bestätigt zu werden, daß in dem 1679 aufgestellten Nachlaßverzeichnis des Kupferwerkes, das der Kunsthändler Clement de Jonge, ein Hauptverkäufer Rembrandtscher Radierungen, besaß, kein einziges Porträt sich findet. Die Dargestellten sind fast ausschließlich Männer, mit denen

ihn irgendeine persönliche Beziehung verband; Fernstehende haben sich kaum an ihn gewandt. Auch bei diesen Bildnisradierungen zeigt sich gegenüber den vierziger Jahren derselbe Wandel wie in der Malerei. An Stelle der mehr harmonisch ausgeglichenen Zusammenstimmung tritt eine reichere malerische Ausdrucksfähigkeit mit offener Faktur. Die impressionistischen Studien, die er getrieben, und eine entsprechende Behandlung, die ihm namentlich bei der Landschaftsdarstellung aufgegangen war, übten ihren Einfluß aus. Die farbige Erscheinung wird von den jeweiligen Bedingungen, denen das Modell ausgesetzt ist, abhängig gemacht, und dabei geht ein ständiger Wechsel in der Aufgabestellung vor sich. Er ruht nicht auf einem gewonnenen Ergebnis, sondern schreitet gleich wieder zu neuen Versuchen. Niemals läßt er sich aber an dem bloß Problematischen genügen; jede Aufgabe, die er sich wählt, führt er mit der größten Gewissenhaftigkeit bis ins Letzte durch. Man würde an einer Hauptsache vorbeigehen, wollte man sich nur an das Artistische halten, — auch in der Radierung macht die Fähigkeit eine Persönlichkeit zu charakterisieren und zu beseelen weitere Fortschritte. Er bedient sich innerhalb der Schwarzweißkunst einer ähnlichen Technik wie in der Farbenkunst, um eine spezifisch malerische Wirkung zu erzeugen, die aus der feinsten und subtilsten Errechnung und Auswägung der graphischen Werte hervorgeht. So gewinnt der Plattenzustand, ja die Art des Abdrucks eine besondere Bedeutung. Die kleinste Überarbeitung, Veränderung, Nuancenverschiebung kann den Eindruck entweder erhöhen oder mindern und auch das Wesen des Dargestellten verändern. Für den Kopf ist es immer der erste Zustand, der als die reinste Verwirklichung des Gewollten angesehen werden darf.

Wie ein Vorklang des Spätstils nimmt sich das Selbstporträt von 1648 (Abb. 6) aus, der Künstler an einem Tisch auf ein Blatt zeichnend, während durch das geöffnete Fenster, an das der Tisch gerückt ist, volles Tageslicht einströmt. Gegenüber dem in demselben Jahr entstandenen ganz auf weiche harmonische Tonschönheit gestellten Jan Six (Abb. 109) ist die Verbildlichung eine mehr unmittelbare Erfassung des Wirklichkeitseindrucks und der durch die momentanen Beleuchtungsbedingungen hervorgerufenen Erscheinungen und Kontraste, die Durchführung zugleich kräftiger und summarischer. Wie der in einem Augenblick fixierenden Beobachtens von Energie strotzende Kopf ein Hauptdokument für die Vorstellung von Rembrandts Persönlichkeit ist, haben wir bereits an einer früheren Stelle hervorgehoben. Die hier gegebene reine Frontansicht, wie sie uns schon bei gemalten Porträts begegnete, wählte er auch für das Kniestück seines Bekannten, des Kunsthändlers Clement de Jonge, von 1651 (b. 272), wo uns der graphische Spätstil in reiner Ausprägung entgegentritt. Ist auf dem Selbstporträt, wo von dem Körper hinter dem Tisch nur wenig sichtbar wird, der Kopf auch dem

Umfange nach der alles beherrschende Faktor, so bietet sich hier die volle Gestalt bis über die Knie dem Blicke dar. Wie auf verschiedenen gemalten Bildnissen ist die eine Gesichtshälfte voll beleuchtet, auf der anderen beschatteten erscheint ein kleiner Lichtfleck unter dem Auge; die Hutkrämpe wirft einen Schlagschatten auf die Stirn. Der Körper ist unter der Wirkung eines scharf auffallenden und reflektierenden Lichtes gedacht, so daß alles Stoffliche gelöst und zersetzt wird. Von den voll beleuchteten Partien, wie der rechten Hand, geht ein flimmernder Glanz aus. Wie die behandschuhte linke Hand hell vor dem hellen Mantel steht, unter Berücksichtigung der leisesten Tondifferenzen, das ist ganz aus impressionistischer Beobachtung geschöpft. Will man sich des Neuartigen in der technischen Durchführung einer hell beleuchteten Figur vor hellem Grunde voll bewußt werden, so braucht man zum Vergleiche nur den »Greis mit gespaltener Mütze« vom Jahre 1640 (b. 265) heranzuziehen, wo eine ähnliche Aufgabe gestellt, aber noch mit ganz anderen Mitteln gelöst ist, indem die zeichnerisch umreißende Linienführung den Ton angibt. Nicht umsonst genießt der erste Zustand die höchste Schätzung, denn nur bei ihm kommt die auf den zartesten Nuancierungen beruhende Wirkung, das eigentümlich Sinnende der Augen und der feine Ausdruck des Mundes rein zur Geltung.

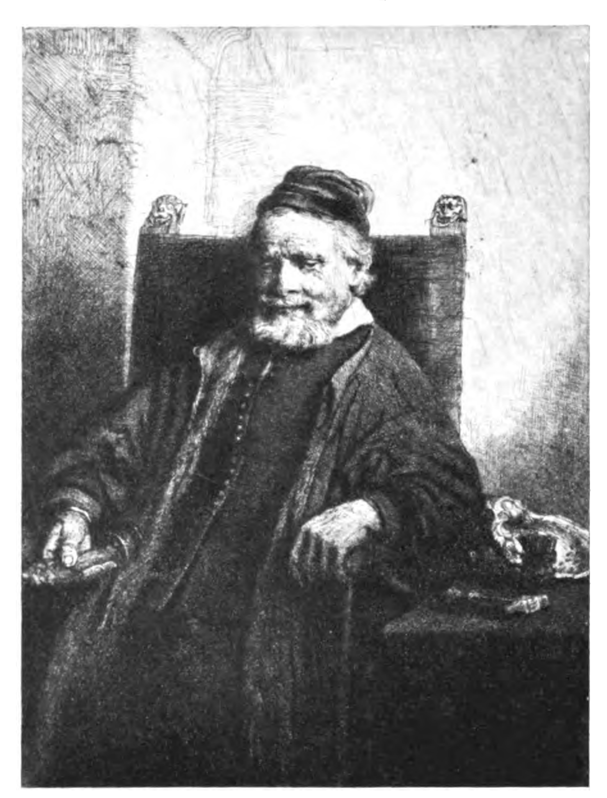


185. Clement de Jonge. b. 272, I.

Im Gegensatze zu dem silbrig schimmernden Ton dieses Blattes sind die Porträts des alten und des jungen Haaring in einem kräftigen Chiaroscuro mit vorherrschendem Dunkel gehalten, das letztere (b. 275) 1655 datiert, das erstere (b. 274) wahrscheinlich zu derselben Zeit entstanden. Mit Vater und Sohn, die beide Beamte der Desolate Boedelkamer waren, kam er durch das infolge seines finanziellen Zusammen-

bruches gegen ihn eingeleitete Verfahren in Berührung. Man hat die Wirkung des alten Haaring nicht zu Unrecht mit einem Schabkunstblatt verglichen infolge der Verteilung und Gegenüberstellung von Tonflächen, der schwebenden Übergänge innerhalb der Schwarz-Weiß-Skala, der undurchdringlichen Tiefe in den Dunkelheiten. Er geht hier an die äußerste Grenze des mit den Mitteln der Radierkunst erreichbaren Malerischen und hat das Ganze völlig bildmäßig durchgeführt. Auf den Blättern von Vater und Sohn ist beide Male die Gestalt ganz in den Vordergrund gerückt und ein Stück des dahinter liegenden Innenraumes in knappster Form aufgenommen. Die Beleuchtung wird durch ein hoch liegendes Fenster hinter der Figur in der Form bewirkt, daß das Licht schräg von oben eindringt und über das Gesicht streicht, so daß dieses den hellsten Schein empfängt, während der übrige Körper eine Schattenwand bildet, aus der nur einzelne Partien, Hände, Manschetten, Knöpfe, heller heraustreten. Wie sehr Rembrandt diese Lichtproblematik beschäftigte und reizte, mag man daran erkennen, daß er in jedem Falle das Fenster an eine andere Stelle verlegte. Bei dem nahezu frontal sitzenden alten Haaring ist es in der parallel zur Bildfläche verlaufenden Rückwand des Zimmers unmittelbar über dem Kopfe angebracht, der es mit seinem obersten Teil überschneidet; bei dem jungen steht es schräg zu der mehr in Dreiviertelansicht gegebenen Gestalt, woraus sich die jedesmal wechselnden Beleuchtungswirkungen ergeben. Die Anbringung eines Fensters mit Lichteinfall von hinten trat zum ersten Male bei dem Jan Six auf und wird in den Radierungen der fünfziger Jahre mit den graphischen Mitteln des Spätstils zu neuen Lösungen geführt. Wie er gleichzeitig in der Malerei das Problem der rückwärtigen Beleuchtung erwog, sieht man an der lebensgroßen, ganz breit angelegten Halbfigur eines Greises im Holzsessel, der, versonnen niederblickend, die Stirn auf die rechte Hand stützt (London, Herzog von Devonshire, 1652, B. 381). Das Licht gleitet, von links hinten aus der Höhe kommend, über die Gestalt, ohne daß ein Fenster sichtbar ist; es hat sein Zentrum innerhalb der Bildökonomie auf der Stirn, wo es zuerst direkt auffällt, während aus dem übrigen im Schatten liegenden Teil des Gesichtes nur die Nase als heller Fleck sich heraushebt. Einer der am weitesten gehenden impressionistischen Versuche bei diesem prachtvollen ausdruckstiefen Gemälde, das sich durch eine besonders reiche und starke Farbigkeit mit vorwiegendem Rot auszeichnet. Nichts ist irreführender, als wenn Jacob Burckhardt gesagt hat, daß bei Rembrandt's späteren Bildnissen der Charakter nur noch dargestellt wird, damit Licht und Luft daran zur Erscheinung kommen, und nicht um seiner selbst willen. Gerade dadurch unterscheidet sich Rembrandt von gewissen Vertretern des modernen Impressionismus, daß das bei ihm nicht zutrifft, daß das Geistig-Seelische höchster Zweck ist, dem alles

Äußere untergeordnet bleibt, daß die Beleuchtung in den Dienst eines besonderen Charakterisierungsmomentes gestellt wird. Nichts zeigt das wohl so deutlich als die Bildnisradierungen der fünfziger Jahre, wo trotz aller Lichtproblematik jeder einzelne sich als eine geschlossene und überzeugende Individualität ausweist. Dem schwerlebig ernsten jungen Haaring folgt der ein Jahr später entstandene Jan Lutma (b. 276), der berühmte Amsterdamer Goldschmied, der, behäbig und selbstbewußt, ein Stück seiner Arbeit, ein Figürchen, in der rechten Hand, auf dem großen Stuhle sitzt, mit einer Miene, in der Jovialität und Bonhomie geschrieben stehen. Wie das Käppchen schief auf dem Kopfe sitzt, wie die Äuglein blinzeln und der Mund sich zu einem listigen Lächeln verzieht, das ist eins der größten Meisterstücke der Charakterzeichnung und zeigt, daß Rembrandt auch in dem Jahre, in dem seine Güter versteigert wurden, die Laune zu solch einer fröhlichen Schilderung aufbrachte. Durch eine Silberschale und Werkstattgerät auf dem Tische neben dem Goldschmied wird ebenso wie durch das Figürchen in seiner Hand auf den Beruf hingewiesen. Im übrigen ist die Lokalität auf dem ersten Zustande kaum angedeutet. Das Licht kommt wie bei den beiden Haarings von hinten und oben. Wenn bei dem zweiten Zustand eine Rückwand mit einem Fenster hinzugefügt ist, so rührt diese starre und uninteressante Anlage nicht mehr von Rembrandt her und muß von fremder Hand unter Bezugnahme auf das Raumbild bei den Haarings ergänzt worden sein. Gerade wie dort die ganze Umgebung der Figuren, die Wandteilung, die Umrahmung und die Sprossen des Fensters für die ornamentale Gesamtwirkung ausgenutzt sind, läßt deutlich erkennen, wie grob und äußerlich das bei dem Lutma später Zugekommene ist.



186. Jan Lutma. b. 276, I.

Wie diesen so hat er den Arzt Arnold Tholinx, der infolge seiner Verwandtschaft mit Jan Six und Nicolaus Tulp vermutlich persönliche Beziehungen zu ihm hatte, als Berufsporträt gekennzeichnet (b. 284). Er sitzt an seinem mit Büchern und Papieren bedeckten Arbeitstisch; rechts hinter dem Stuhl gewahrt man einige Medizinflaschen, im übrigen ist der Grund hell neutral, ohne weitere Andeutung einer Räumlichkeit. In dem Gesichte des Mannes, der eben seine Lektüre unterbrochen zu haben scheint, den Klemmer, den er zum Lesen benötigte, in die rechte Hand genommen hat und scharf geradeaus blickt, als fixierte er jemanden, der etwas von ihm wünscht, spricht sich etwas Geschäftsmännisch-Ruhiges, Klares und Bestimmtes aus, mit dem ein sehr sympathisch anmutender Zug von Wohlwollen sich verbindet. Vergleicht man das Blatt mit der Radierung des ebenfalls an seinem Schreibtisch sitzenden Anslo von 1641, so sieht man wieder, wie die Auffassung schlichter und selbstverständlicher ist, das graphische Bild den Wirklichkeitseindruck mit größerer Unmittelbarkeit zu vermitteln scheint, wozu die hier mit besonderer Verve gehandhabte impressionistische Technik das Ihrige beiträgt. Die kräftige Fleckenbildung mit den Kontrasten von Schwarz und Weiß verleiht dem Blatt etwas Markiges; aber nur in dem seltenen ersten Zustand kommt alles was in der Erfindung steckt, restlos zur Anschauung.

Ist bei dem Tholinx von einer Kennzeichnung der Raumumgebung abgesehen, so schuf er ein paar andere Blätter, die, gleichfalls Berufsporträts, den Mann in einem größeren Raumausschnitt bei seiner Arbeit und zugleich die dem Arbeitszimmer eigene Atmosphäre wiederzugeben suchen. Eine solche Aufgabe stellte er sich bei dem »kleinen« Coppenol (b. 282) — so genannt im Unterschiede zu der ebenfalls in den fünfziger Jahren entstandenen großen Radierung desselben Modells (b. 283), die zu den weniger hervorragenden Arbeiten gehört. Es ist das einzige Mal, wo er bei einer Bildnisradierung eine künstliche Beleuchtung anwandte. Seitdem er den berühmten Schreibmeister auf dem Kasseler Frühbilde (B. 74) porträtiert hatte, waren auch über ihn die Jahre hingegangen und sein Antlitz bietet greisenhafte Züge. Er hat ihn zusammen mit seinem Enkel abkonterfeit, den er im Profil wie ein Anhängsel und im tiefsten Schattendunkel stehend der beherrschenden Gestalt des Alten beigegeben hat. Dieser sitzt mit dem Körper gleichfalls im Profil an seinem Arbeitstisch, während er das Gesicht dem Beschauer voll zukehrt. Indem bei der Kopfwendung beide Hände auf dem Schreibpapier ruhen, auf das die rechte mit der Feder eben eine Figur gezeichnet hat, macht es — ebenso wie bei dem Tholinx — den Eindruck, als werde er durch einen äußeren Vorgang plötzlich von der Arbeit, in der er begriffen, abgelenkt. Auf dem Tisch steht eine Kerze, deren Licht durch einen Reflektor nach unten auf das Papier und die Hände geworfen wird, so

daß sich an dieser Stelle ein leuchtender Fokus bildet. Wie die in demselben Helligkeitsgrade wie das Papier gehaltene linke Hand sich von diesem ganz zart abhebt, das ist mit der größten Meisterschaft bewältigt und erinnert an Ähnliches, das wir unter den Bedingungen eines frei auffallenden Tageslichtes bei dem Clement de Jonge fanden. Obwohl die ganze Lichtführung in Abhängigkeit steht von dem Schimmer der Kerze und den Reflexen des weißen Papiers, ist die Charakterzeichnung eindringlicher als bei der großen etwas offiziell repräsentativen Radierung desselben Coppenol, wo solche Komplikationen fehlen.

Wie vielseitig er sich bei der Wahl der Bildnisaufgaben erweist, bei denen er, wo es sich um Bekannte handelte, jedenfalls nach freiem Ermessen schalten konnte, davon mag schließlich noch die Radierung seines Freundes und Helfers in seinem Unglück, Abraham Francen (b. 273), einen Begriff geben, für die er im Gegensatz zu dem Nachtstück des Coppenol ein Interieurbild bei vollem Tageslicht gewählt hat. Ein Breitformat ist mit Rücksicht darauf angewandt, daß in dem reich ausgestatteten Zimmerraum nur ein verhältnismäßig geringer Platz auf den Dargestellten fällt, der durch das Milieu in seinem Beruf als Kunsthändler und Sammler gekennzeichnet wird. Der mit einer schweren Decke behangene Tisch, an dem er sitzt, trägt verschiedene darauf bezügliche Gegenstände und Kuriositäten: ein aufgeschlagenes Buch, eine ostasiatische Figur, einen Schädel und anderes; an der Wand hängen Gemälde. Er selbst, mit dem Rücken gegen das Fenster, ist in den Anblick eines Blattes, das er in beiden Händen hält, vertieft. Indem der eine Fensterladen geschlossen ist, wird das kanalisierte Licht gegen den Körper des Dargestellten geleitet, und der Reiz der Aufgabe lag für den Künstler darin: wie das ganze Ensemble von Mensch und Umwelt von dem vollen Tageslicht sein Leben und Weben empfängt. Es gibt wenige Radierungen, bei denen er in verschiedenen Probedrucken so durchgreifende Veränderungen vorgenommen hat, bis im vierten Zustande die endgiltige Form gefunden wurde [3]). Während auf dem ersten Zustande Francen auf einem Taburet das linke Bein auf dem Sitz ausstreckt (ähnlich wie der Mann vorn auf den »Kolfspielern« Abb. 127), hat er ihn vom zweiten an in einen Armsessel gesetzt, das linke Bein entfernt und den Tisch näher an ihn herangerückt, wobei es nicht ohne Unstimmigkeiten abging. Im Vergleich mit der Radierung des Jan Six macht sich der Wandel in Richtung auf eine impressionistische Bearbeitung deutlich bemerkbar. Die Totalität von Raum und Figur wird als Ferneindruck zusammengefaßt, das Auge nicht an die Dinglichkeit und Plastizität der Einzelobjekte gefesselt, sondern auf ihre Erscheinungsform als Glieder eines Ganzen unter den Bedingungen des einwirkenden Lichtes gelenkt. Was er bei den radierten Landschaften im Freilicht erstrebt hatte, dasselbe soll hier an einem mit verschiedenen

Gegenständen gefüllten Innenraum bei einem kanalisierten Licht verwirklicht werden. Wie ihn gerade dieses Ziel hier nicht losließ, kann man den Umarbeitungen in den einzelnen Zuständen entnehmen. Auf dem ersten sieht man das Sonnenlicht durch das Fenster gegen den Mann in einer Strahlenbahn eindringen, die er alsdann entfernte. Es gewährt den größten Genuß zu verfolgen, wie er sich mit immer neuen Versuchen, Ausschaltungen von gewissen Motiven, Verschiebungen in

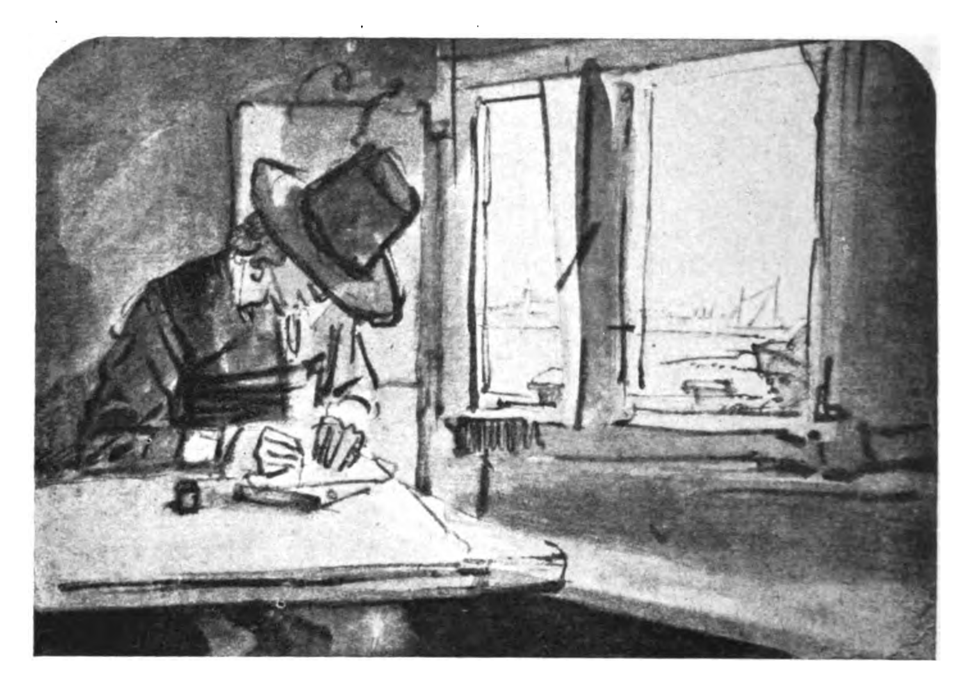


187. **Abraham Francen.** b. 273, II.

den Nuancen von Hell und Dunkel an das Endergebnis herantastet. Die Arbeit gehört zu den wenigen Fällen, wo die Darstellung des Milieus mit der Wirkung von Luft und Licht als der Hauptzweck und das eigentlich Porträthafte — ganz anders als bei den Blättern der beiden Haaring — dem untergeordnet erscheint. Die neue Bearbeitung des Problems der Radierung des Jan Six mit den Stilmitteln der reifen fünfziger Jahre läßt wieder die Kontinuität seiner Entwicklung hervortreten.

Daß die Six-Radierung auch beim Publikum Anklang gefunden hat, darf man daraus schließen, daß, als Otto van Cattenborch, ein Mann in Amt und Würden, im Jahre 1654 seine Porträtradierung bei Rembrandt bestellte, jenes Blatt ausdrücklich dafür als Muster be-

stimmt wurde [4]). Und als der Meister dem Jan Six in sein Familienalbum Pandora ein Bildnis seiner Mutter zeichnete (1652, in demselben Jahre wie den Homer, HdG. 1237), machte er ebenfalls eine Interieurszene daraus: die Frau mit dem Rücken gegen ein großes Fenster sitzend, durch das helles Tageslicht einströmt. Die Ausstattung des Raumes ist sehr merkwürdig. Ein Vorhang bedeckt die Wand, ein anderer Vorhang, zu einer Draperie gerafft, hängt von der Decke herab; an der Wand sind ein Schild, ein Helm und eine große Turnierlanze angebracht; neben dem mit Büchern



188. Federzeichnung. Paris, Slg. Moreau-Nélaton.

bedeckten Tisch — die alte Dame ist in die Lektüre eines Buches vertieft — steht eine Büste im Profil auf einem Ständer, über die ein Stück der Draperie gelegt ist. Was mit diesem phantastischen Arrangement beabsichtigt wurde, ob es Gegenstände aus dem Besitze des Jan Six oder Atelierrequisiten Rembrandts sind, die hier Verwendung fanden, können wir nicht erraten, wohl aber tritt die künstlerische Aufgabe, die er sich selbst stellte, deutlich zutage. Es kam ihm wesentlich auf den Raumeindruck in seiner Totalität unter der Wirkung des Lichtes an, dessen oberer Durchlaß durch das Fenster von dem Vorhang abgeblendet wird, so daß es sich voll auf die weibliche Gestalt und ihre nähere Umgebung konzentriert. Diese zergeht ganz unter den gegen sie andringenden Strahlen und ist so allgemein gehalten, daß von einer porträthaften Wirkung gar nicht die Rede sein kann. Die Pinsellavierung ist ein

Hauptmittel, um den außerordentlichen luminaristischen Eindruck hervorzubringen. Wie er dieselbe Aufgabe nach allen Richtungen und unter den verschiedensten Bedingungen erprobt, zeigen noch mehrere Zeichnungen, darunter das herrliche Blatt, das einen Mann neben einem Fenster an einem Tische zeichnend darstellt (Paris, Slg. Moreau-Nélaton; Abb. 188). Hier befindet sich das Fenster seitlich von dem Arbeitenden und gewährt einen Ausblick auf eine Landschaft mit Wasser und Schiffen. Wieder liegt das Problem in der ganzen Situation, nicht in dem Porträt, denn von dem vorgeneigten Gesicht kommt nur die untere Partie zum Vorschein, während die obere durch die breite Hutkrämpe verdeckt ist. Das Momentane der Haltung des Mannes, das Kursorische in dem Gleiten der zeichnenden Hand ist ebenso überzeugend meisterlich gegeben wie Umgebung und Beleuchtung. Das bedeutet den Höhepunkt impressionistischer Erfassung der Wirklichkeit mit dem unmittelbarsten Instrument, der Zeichnung. Auf dieser Art von Naturstudien ruhte das Fundament seiner Kunst.

Wie eine Ironie des Schicksals mutet es an, daß nicht nur die letzte Bildnisradierung, sondern die späteste Radierung überhaupt, die wir von ihm besitzen, ein ganz konventionelles Porträt ist, das er um des Verdienstes willen übernahm und nicht einmal nach eigener Erfindung ausführen konnte. Aus der vor kurzem bekanntgewordenen Geschichte der Darstellung des Arztes Jan Antonides van der Linden (b. 264) wissen wir, daß sie einem durch Titus vermittelten Auftrag ihre Entstehung verdankt. Der Leydener Verleger Daniel van Guesbeek, der für die von A. van der Linden besorgte Ausgabe der Werke des Hippokrates einen Stich nach dem von Abraham van den Tempel gemalten Bilde des Herausgebers (1660, Haag) herstellen lassen wollte, wandte sich deswegen an Titus, der sich im Winter 1664/65 in Leyden aufhielt, um Rat, und dieser empfahl ihm dafür seinen Vater. Nach Zustimmung des Dr. Hendrik van der Linden, des Sohnes, wurde im März 1665 Rembrandt beauftragt, das Bildnis innerhalb von vierzehn Tagen anzufertigen. Es fand aber keine Aufnahme in die Ausgabe, wahrscheinlich weil er anstatt eines Stiches eine Radierung geliefert hatte, die sich zu einer Verwendung im Buchdruck nicht eignete. Daß er den Auftrag keineswegs leicht nahm, zeigt die sorgfältige Durcharbeitung, und wenn das Blatt auch nur eine Kopie nach dem Gemälde eines anderen Meisters mit geringfügigen Veränderungen bietet, so hat er doch dem Gesicht einen feinen und vergeistigten Ausdruck zu verleihen gewußt, wie sich an dem ersten Zustand erkennen läßt. Trägt es für uns zu seinem Ruhme nichts bei, so ist es doch insofern von historischem Interesse, als es urkundlich bezeugt, daß er bis in die Mitte der sechziger Jahre die Nadel geführt hat, während man früher das Jahr 1661 als Enddatum für die Radierung annahm.

Wir wollen nun noch eine als Ausnahme in Rembrandts Werk erscheinende Bildnisaufgabe berühren: das Reiterporträt. Es gibt von ihm zwei Gemälde mit einem Mann zu Pferde, von denen das eine ausgesprochen porträthaft, das andere mehr phantasiemäßig gehalten ist. Das erstere (Panshanger, Earl Cowper, B. 366), nahezu lebensgroß, ging früher unter dem Namen des französischen Marschalls Turenne, mit dem der Dargestellte jedoch keinerlei Ähnlichkeit aufweist. Mit großer Wahrscheinlichkeit darf man in ihm den Amsterdamer Großkaufmann Frederick Rihel sehen, in dessen Nachlaßinventar 1681 sein Reiterbildnis von Rembrandts Hand erwähnt wird. Nach Aussage der Kenner, die das Original studiert haben — mir selbst ist es unbekannt —, soll es so stark nachgedunkelt sein, daß eine Beurteilung in diesem Zustande nicht möglich ist. Da auch die photomechanischen Reproduktionen versagen, so kann man eine deutliche Vorstellung von allem was wiedergegeben ist, nur aus der Radierung, die Arendsen davon machte, gewinnen [5]). Der Reiter ist ein junger Mann mit Federhut, Koller, Schärpe und Krawatte, an der Seite Degen und Pistolen, der steif mit durchgedrücktem Knie im Sattel sitzt, Körper und Gesicht in Dreiviertelansicht dem Beschauer zugewandt. Wenn Bode in seiner Beschreibung sagt, daß das Pferd zum Galopp anspringt, so ist das nicht richtig, es macht vielmehr, indem es die beiden Vorderbeine erhebt, die Levade, den durch die spanische Reitschule in Mode gebrachten Schulsprung. Daß ein vornehmer holländischer Bürger sich zu Pferde porträtieren ließ, erscheint an sich nicht auffallend und es gibt andere Beispiele dafür (z. B. von Thomas de Keyzer oder A. Cuyp), aber daß es in so großem Format und mit der Levade geschah, ist eine seltene Besonderheit. In der Stellung der Levade, die keine fortschreitende Gangart sondern ein in der hohen Schule ausgebildeter Sprung ist, ließen sich gern Fürsten und Feldherren auf repräsentativen Bildnissen darstellen; sie ist uns namentlich vertraut aus den Reiterporträts des Velazquez; aber auch Rubens verwendet sie in seinem Bildnis »Erzherzog Ferdinand von Österreich in der Schlacht von Nördlingen« (Prado), Van Dyck in seinem »Prinz Thomas von Savoyen« (Turin). Von Frederick Rihel wissen wir, daß er, der dem katholischen Glauben angehörte, als einer der reichsten Kaufleute Amsterdams mit einem Italiener assoziiert war und daß er selbst gern seinen Namen italianisierte; er besaß ein bekanntes Kunstkabinett, das Prinz Cosimo von Medici während seines Aufenthaltes in Amsterdam besichtigte. Für sein Selbstbewußtsein oder seine Großmannssucht spricht, daß er sich dazu verstieg, sich in der vornehmsten internationalen Adelsgeste malen zu lassen, und der Glanz des Auftretens wird noch dadurch erhöht, daß im Hintergrunde ein Wagen mit Lakaien hält. Merkwürdig ist nur, wie er für eine solche Bestellung gerade auf Rembrandt verfiel. Daß dieser für das Pferd irgendeine



fremde Vorlage benutzte, kann nicht zweifelhaft sein. Es ist steif und wirklichkeitsfremd genug ausgefallen und entschädigt auch nicht durch sonstige Qualitäten. Wenn Bode sagt, daß er das Schwierige der Aufgabe mit den ihm eigentümlichen Mitteln ebenso sicher und meisterlich gelöst habe wie ein Tizian und Velazquez, so greift das fehl; denn die Erfindung zeigt keine Originalität, sondern ist abhängig von einem Muster und konventionell. Eher dürfte man Émile Michel zustimmen mit seiner



189. Reiterbildnis. New York, Sammlung Frick.

Bemerkung, daß das Werk »ne fait pas grand honneur à l'artiste«. Daß es bei seinem jetzigen Zustande nicht mehr in seinem farbigen Eindruck zu beurteilen ist, darüber sind sich alle Betrachter einig. Es soll angeblich signiert und 1649 datiert sein — ein Datum, das als übereinstimmend mit den stilistischen Eigenschaften erklärt wird.

War Rembrandt dort die ihm gewiß wenig entsprechende Aufgabe zugefallen, ein lebensgroßes repräsentatives Reiterporträt à la mode zu schaffen, so ist das zweite, das in die Mitte der fünfziger Jahre zu setzen ist, von sehr verschiedener Art (New York, Frick, B. 466). Dargestellt

ist durch eine Landschaft reitend ein junger Mann in polnischer Tracht mit langem Rock, Pelzmütze und orientalischer Bewaffnung (Köcher mit Pfeilen und Bogen, zwei Schwerter, in der Rechten ein Streitkolben). Auch das Pferd ist fremdländisch ausgestattet; ein Pantherfell dient als Schabracke, an dem Zaumzeug hängt ein Fuchsschwanz mit verzierter Fassung. Es ist ein kleines ordinäres Tier, das sich in einer nicht zu bestimmenden Gangart bewegt, und völlig unrichtig und naturwidrig gezeichnet. Ein Pferdekenner belehrte mich, daß es sich mit seinem vorgelegten Oberkörper wie ein anziehendes Wagenpferd ausnehme. Es zeigt sich wieder, was wir schon früher bemerkten, daß Rembrandt nur ein oberflächliches Verhältnis zu diesem Tiere hatte und sich nirgends als ein guter Pferdebildner erweist. Wie wenig überzeugend schon im ersten Entwurf seine frei erfundenen Pferde sind, lassen auch die beiden Berliner Zeichnungen mit der Szene, wie der Samariter den Verwundeten verbindet (HdG. 61, 62), erkennen. Edle Zucht und heroische Auffassung des Tieres lag nicht in seinem Bereich. Abgesehen von jenem Porträt des Rihel, wo er sich an ein fremdes Muster hielt, beruhen seine Darstellungen im wesentlichen auf Beobachtungen an den gewiß nicht hervorragenden Exemplaren in seiner Amsterdamer Umgebung. Ganz unmöglich vom reiterlichen Standpunkt ist hier auch die Figur des Mannes. Der Sitz stimmt nicht; der Oberkörper steht in gar keinem Verhältnis zu dem Bein und ragt viel zu weit in die Höhe. Diese Verstöße gegen das Natürliche hindern aber nicht, daß wir es mit einem wunderbaren, breit hingestrichenen, in der farbigen Erscheinung von Roß und Reiter hinreißenden Meisterwerke zu tun haben. Der Kopf des jungen Mannes mit dem freien frischen unternehmenden Gesicht, das zweifellos nach dem Modell gemalt ist, hat etwas höchst Sympathisches. Das vom naturalistischen Standpunkt Fehlerhafte wird aufgewogen durch die dekorative Gesamtökonomie, die sich in der Bindung des Reiters mit der Hintergrundsszenerie kundgibt. Diese ist beherrscht von einem Berg mit einer burgartigen Anlage und einem großen Zentralbau und hat den Charakter jener italianisierenden Phantasielandschaften, wie sie uns in den fünfziger Jahren öfter begegneten; von der ruhigen landschaftlichen Silhouette hebt sich die bewegte Figur ab. Wie das Ganze einer malerischen Vision entsprungen und ganz nach malerischen Gesichtspunkten zusammengestimmt ist, darin hat man die Kriterien und Werte des Stückes zu suchen. Ob es einem Auftrage des Dargestellten seine Entstehung verdankt, ob es als Phantasiebildnis oder als eine historische Figur gedacht war, bleibt im Dunklen.

Wir nehmen von jener problematischen Reiterfigur den Übergang zu dem historischen Bildnis der Spätzeit, in dessen Voraussetzungen uns kürzlich ans Licht getretene Urkunden wichtige Einblicke gewährt



haben. Aus der Veröffentlichung der Inventare des Kunstbesitzes des sizilianischen Großkaufmanns und Sammlers Don Antonio Ruffo und seiner Korrespondenz haben wir erfahren, daß er bei Rembrandt drei historische Bildnisse bestellte: einen Aristoteles, einen Alexander, einen Homer. Der Aristoteles, der am 1. September 1654 in Messina eintraf, ist, woran wohl kaum zu zweifeln, das früher unter dem Namen Virgil gehende, 1653 datierte Gemälde eines Mannes, der seine rechte Hand auf eine Homerbüste legt (New York, Slg. Huntington, B. 385); denn in dem Inventar der Sammlung Ruffos wird das betreffende Stück aufgeführt als »Aristotele con la mano diritta sopra una testa«. Der Philosoph, der seinem Schüler Alexander die Kenntnis Homers vermittelte, Alexander selbst und Homer, das ist eine Trias, die, als bildlicher Zyklus gefaßt, durchaus der Geistesrichtung und dem Geschmack der Zeit entsprach. Rembrandt hat den Aristoteles gar nicht all'antica gegeben, sondern seiner Gewohnheit gemäß kostümiert. Ein Mann mit langem braunem Haar und Bart, auf dem Kopf ein flaches breitrandiges Barett, über dem schwarzen Rock ein offener weißer weitärmeliger Mantel, der die ganze vordere Körperseite frei läßt, auf der schräg über den Rock von der rechten Schulter eine Kette mit einer Medaille herabhängt. Während die linke Hand an der Kette ruht, legt er die rechte mit einer ausdrucksvollen Gebärde, die fast etwas Segnendes hat, auf den Scheitel der Homerbüste, die im Profil auf einem mit einer bunten Decke behangenen Tische steht. Daß die Büste auf das Vorbild der bekannten Neapler Homerbüste zurückgeht, darf wohl als sicher gelten, zumal da wir wissen, daß Rembrandt in seinem Hause den Abguß einer Homerbüste besaß, aber er hat diese, wie gewöhnlich, ganz in seinen malerischen Stil umgesetzt. Das Reflektierende ist das wesentliche Ausdrucksmoment des Mannes, der, in tiefes Sinnen verloren, zu dem Abbilde des Dichters niederblickt, von dem er durch das Handauflegen gleichsam symbolisch



190. Aristoteles. New York.

Besitz ergreift. Es ist eine poetisch-romantische Erfindung, die wieder in den Bezirk des geheimnisvoll Hintergründigen führt, und nicht nur als solche sondern auch als malerische Leistung eine der reifsten Schöpfungen des Künstlers.

Die beiden anderen als Seitenstücke zu dem Aristoteles bestimmten Bilder — der Alexander sollte in die Mitte kommen — sind von Ruffo erst etliche Jahre später bestellt worden. Von dem Alexander wissen wir, daß er in der zweiten Hälfte des Jahres 1662 fertig, von dem Homer, daß gleichzeitig ein skizzenhafter Entwurf dazu in Messina war. In einem Briefe vom 1. November 1662 beschwert sich Ruffo bei Rembrandt, daß die Leinwand des Alexander, die ursprünglich nur für den Kopf gereicht habe, angestückt sei und erklärt, daß er infolgedessen nicht den vollen ausgemachten Preis von 500 Gulden sondern nur die Hälfte davon zahlen wolle; gleichzeitig wird die Rücksendung des Homer nach Amsterdam zur Fertigstellung angekündigt. Rembrandt sucht in einem Antwortschreiben die Zusammenstückung der Leinwand als notwendig zu rechtfertigen und macht darauf aufmerksam, daß die Nähte in richtiger Beleuchtung gar nicht sichtbar sein würden, erbietet sich aber, auf Ruffos Wunsch das Bild für den Preis von 600 Gulden neu zu malen. Ob die Wiederholung zustande kam, darüber ist uns nichts bekannt. Der Homer traf vollendet am 20. Mai 1664 wieder in Messina ein. Er wird in allen Inventaren des Ruffoschen Kunstbesitzes beschrieben als »zwei Schüler unterrichtend«. Danach dürfen wir mit größter Wahrscheinlichkeit das 1663 datiere Homerbild im Mauritshuis (Slg. Bredius, B. 524) dafür in Anspruch nehmen, das zwar ein Fragment ist, aber Züge enthält, die jener Bechreibung entsprechen. Der greise Dichter sitzt in einem Lehnstuhl und begleitet mit der erhobenen Rechten den Schritt der Verse, die er im Begriff ist zu diktieren. Von dem der das Diktat aufnahm, sind unten rechts noch zwei Finger, die eine Feder halten, ebenso wie ein Tintenfaß und ein Blatt Papier zu sehen. Das Bild ist also beschnitten und enthielt ursprünglich noch einen Schreiber. Bestätigt wird das durch eine Zeichnung in Stockholm, die den Homer in ähnlicher Haltung zeigt und daneben den jugendlichen Schreiber an der Stelle, wo das Bild seine Spuren aufweist. Ist sie auch kein Original Rembrandts, so fußt sie doch zweifellos auf jenem Gemälde oder einem Entwurf dafür. Man hat sich die eigentliche Fassung also als ein Zweifigurenbild vorzustellen, wo der Jüngere tiefer saß — wie bei »Saul und David« im Haag. Wenn die Ruffoschen Inventare zwei Schüler aufführen, so vermag das bei der anderweitigen großen Übereinstimmung nicht gegen die Identifikation des Haager Stückes zu sprechen — namentlich wenn man weiß, mit welcher Ungenauigkeit solche Inventare aufgestellt wurden. Das gegenständliche Thema ist das gleiche wie das aus Raffaels Parnaß übernommene auf der Zeich-



nung im Familienalbum des Jan Six, hier in ein halbfiguriges Ausdrucksbild zusammengedrängt. Der Kopf des Homer hat noch eine gewisse Ähnlichkeit mit der antiken Büste, aber es ist nur wie der entfernte Nachklang einer Familienähnlichkeit, während ihm durch Rembrandt eine ganz eigene Beseelung verliehen wurde. Wie zwischen den geöffneten Lippen des von innerer Schauung verklärten Gesichtes die Verse sich hervorzuringen scheinen, deren Rhythmus die Hand skandierend folgt, wie in der hoheitsvollen Greisengestalt sich zugleich das Ehrwürdige des Dichters versinnbildlicht, das ist weit tiefer gefaßt als auf der Sixschen Zeichnung. Die Malerei, die, in breitester Faktur angelegt, wie zusammengewischt aussieht, hat unter einer stark mitgenommenen fahlen Oberfläche ein schwaches Rot und Gelb als einzige bestimmter charakterisierte Farben bei einem ungeheuren Reichtum an Tonnuancen.



191. Mars. Glasgow.

Der Alexander, der in den Ruffo-Inventaren als sitzend bezeichnet wird, hat unter den bekannten Bildern bisher noch nicht bestimmt werden können. Der Versuch, ihn mit der geharnischten Gestalt in Petersburg (B. 419) zu identifizieren, vermag nicht zu überzeugen, wenn man sich nach dieser und ähnlichen Gestalten auch vielleicht eine Vorstellung von dem Ruffoschen Alexander machen darf. Die Petersburger Halbfigur mit Panzer und Helm, in der Linken den Schild, in der Rechten die Lanze, soll doch wohl eine Minerva wiedergeben. Dafür spricht die Eule als Bekrönung des reichverzierten Helmaufsatzes, die Gorgo auf dem Schild, und gewiß bezeugt auch die über die Schläfe hinabfallende lange Locke ein weibliches Geschlecht. In der ähnlichen männlichen Gestalt eines Gerüsteten in Glasgow, 1655 datiert (B. 418), darf man wohl Mars erkennen. Über den Panzer fällt von der linken Schulter ein roter Mantel, der den größten Teil des Schildes bedeckt, der Kopf ganz im Profil trägt einen Helm mit hochgeschlagenem Visier, die Rechte eine Turnierlanze, wie sie Rembrandt auch sonst öfter verwandte (z. B. auf der »Eintracht des Landes« und der Londoner Zeichnung mit dem

Triumphe der Judith), im Ohr hängt eine birnenförmige Perle; der Reichtum der Erscheinung wird noch erhöht durch ein um den Hals geschlungenes, vorn zu einer Schleife gebundenes Tuch. Es ist eine Phantasiegestalt in der Art der frühen »Bellona«, und wie dort hat er augenscheinlich unmittelbar nach einem kostümierten Modell — vielleicht Titus — gearbeitet, aber wie ganz anders ist das was unter den neuen Stilbedingungen zustande kommt. Die Figur ist in großen einprägsamen Formen zu einer monumentalen Wirkung gebracht und zugleich mit den reichsten malerischen Mitteln des Spätstils durchgeführt. Was ihn von früh an reizte: ein Zusammenwirken von metallischen Reflexen und von Stoffen, dem hat er mit diesen Mitteln eine ganz neue Erscheinung gegeben, wo alles, des Materialistischen entkleidet, durch die breite Anlage in bewegtes Leben verwandelt wird. Über das Maskeradenhafte erhebt sich eine solche Gestalt auch durch den seelischen Ausdruck. Die ernste sinnende schwermütige Miene weist auf einen Zwiespalt zwischen dem Waffenhandwerk und der inneren Verfassung des Trägers der Waffen. Das Reflektierende verdrängt das Aktive. Das Gleiche gilt in psychologischer Hinsicht für den »Mann im Harnisch« der Kasseler Galerie (1655, B. 464)[6], der, barhäuptig, einen ganz wirklichkeitstreuen Panzer trägt ohne jede phantastisch schmückende Beigabe; er hält in der rechten Hand eine Lanze, die gegen die linke Schulter lehnt, die linke Hand, deren Arm auf einer Erderhöhung aufliegt, ruht auf dem Lanzenschaft. Die Haltung hat etwas Schlaffes und Müdes, das in Kontrast steht zu der kriegerischen Ausrüstung. Dem entspricht das Gesicht, das von dem üppigen schwarzen Bart und Haar etwas Düsteres empfängt, während das auffallende Licht es bleich und fahl erscheinen läßt und der leicht geöffnete Mund einen trüben und krankhaften Zug unterstreicht. So geht ein eigentümlich unheimlicher Eindruck aus von dem finsteren Manne, einer der problematischsten Naturen, die Rembrandt erfand. Die Gerüsteten sind also nicht Vertreter einer erhöhten Körperkraft und dienen nicht dazu, einen heroischen Enthusiasmus zu exemplifizieren. Abgesehen von der Bedeutung, die sie als malerische Erscheinungen für ihn hatten, stattete er sie mit seelischen Stimmungswerten aus, die nichts mit Wehr und Waffen zu tun haben. Es fehlt ihnen an ungehemmter Freiheit des Handelns, und sie stehen, wie andere Ausdrucksfiguren dieser Zeit, im Bann eines Schicksals, das einen Druck auf sie ausübt, an dessen Last sie tragen und leiden. Das Bewußtsein des Verflochtenseins in die irdische Tragödie lähmt ein volles Sichausleben und läßt sie an ihrem eigenen Denken kranken. Ob der Kasseler Mann im Harnisch eine mythologische oder historische Figur vorstellen soll, wissen wir nicht — aber mögen Bilder auch die Namen Mars oder Minerva tragen, den Bedeutungswerten, die wir gewöhnlich damit verbinden, stehen sie gänzlich fern, und was ihr

eigentliches Wesen ausmacht, wird dadurch nicht bezeichnet. Es gelingt ja auch gelegentlich nur durch einen Zufall — wie bei dem Aristoteles für Ruffo — bestimmte Anhaltspunkte für die Benennung einer solchen Gestalt zu gewinnen.

Wie schon bemerkt, waren die drei von dem sizilianischen Sammler bei Rembrandt bestellten Bilder als Glieder eines Zyklus gedacht, und dessen Ergänzung übertrug er Malern seiner Heimat. Solche Serien von Bildnissen, die entweder bestimmte historische oder mythologische Persönlichkeiten oder Vertreter irgendwelcher Berufe, Philosophen, Geographen, Astronomen usw. enthielten, waren damals allgemein verbreitet und beliebt. Es sei z. B. an den Zyklus von Brustbildern römischer Kaiser erinnert, den Prinz Friedrich Heinrich von Oranien von verschiedenen flämischen und holländischen Künstlern malen ließ (jetzt in der Bildergalerie von Sanssouci), wobei jeder immer nur ein Stück anfertigte und die Herstellung der Reihe sich über eine beträchtliche Anzahl von Jahren erstreckte. Bei Ruffo scheint der Plan einer Bildnisserie erst nach Eintreffen des Aristoteles entstanden zu sein. Er bestellte zunächst bei Guercino ein Gegenstück zu jenem und bei Rembrandt zwei weitere Gestalten, die so gedacht waren, daß der Alexander in die Mitte zwischen den Aristoteles und den Homer kommen sollte. Daß der Homer in einer gewissen Entsprechung mit dem Aristoteles, nach dessen Seite er den Kopf wendet, entworfen zu sein scheint, wird durch die Bildanlage bestätigt. Bezeichnend für das Interesse, das der Sizilianer an der Ausgestaltung des Zyklus nahm, ist, daß er nicht nur über die Wahl der weiteren Figuren mit den dafür beauftragten Künstlern korrespondierte, sondern auch im Auge hatte, daß ihre Werke farbig mit denen des Holländers zusammengingen. Guercino schlug als Gegenstück zu dem Aristoteles einen »Kosmographen mit Turban, der die Hand auf eine Landkarte legt«, vor. Nachdem er die Maße von Rembrandts Bild und eine Skizze danach, die ein Maler in Messina anfertigen sollte, erbeten und erhalten hatte, schreibt er zurück: er halte als Begleitstück zu jener Gestalt, die er als einen Physiognomiker (fisionomista) ansähe, einen Kosmographen als ganz geeignet. Auf den Gedanken des Physiognomikers wurde er vielleicht dadurch geführt, daß der Dargestellte die Hand auf den Schädel der Büste legt. Ruffo gab in seinen Anweisungen Guercino ausdrücklich auf, das Bild in seiner »ersten kräftigen Manier« zu malen, das heißt in seinem Frühstil, dessen Tenebroso ja auch zu Rembrandts Malweise am besten paßte, und das wurde von jenem zugesagt. Auch ein anderer Italiener, der erst in den siebziger Jahren für denselben Zweck herangezogen wurde, Giacinto Brandi, empfand, daß er sich auf die Dunkelmalerei des Holländers eigens einstellen müsse. Als er — offenbar infolge eines Versehens — bei dem Auftrag für ein Bild, den Ruffo ihm erteilt hatte, nicht unter-

richtet worden war, daß es ein Seitenstück zu einem der Rembrandts abgeben sollte, benachrichtigte er ihn: wenn er das gewußt hätte, so hätte er die Malerei kräftiger und nicht so hell gehalten. Das Gemälde ging trotzdem an Ruffo ab und fand bei ihm Anklang. Der Gegenstand war: »ein Philosoph, der mit dem Finger der linken Hand auf einen Totenkopf weist, der auf einem Buche steht« 7). Daraufhin wurde bei Brandi ein weiteres Stück für die Serie bestellt und ihm zu diesem Zweck eine Skizze nach einem der Rembrandts eingesandt, die er in einem Brief als »etwas sehr Schönes« bezeichnet... Es hat etwas Ergreifendes zu beobachten, wie in der Zeit, nachdem die Heimatstadt Amsterdam aus ihrem Rathaus das große Werk ihres Mitbürgers entfernt und dieser den Tiefstand seiner Schätzung erreicht hatte, weit in der Fremde Köpfe und Hände sich in Bewegung setzen, um zu Bildern von ihm passende Ergänzungen zu schaffen. Zugleich sehen wir durch die erwähnten Vorgänge an einem interessanten Fall bestätigt, wie diese Art von Phantasie- und Historienbildnissen internationales Gemeingut waren, — aber Rembrandt hat mit seiner Vergeistigung und Beseelung alles hinter sich gelassen und etwas ganz Eigenes daraus gemacht.

Von weiblichen Phantasiebildnissen, denen eine mythologische oder historische Rolle untergelegt ist, haben wir bereits oben die Minerva in Petersburg erwähnt. Wie er in den dreißiger Jahren des öfteren Saskia in der Verkleidung einer Flora dargestellt hatte, so hat er in der Mitte der fünfziger das Flora-Motiv mit Hendrickje als Modell wieder aufgenommen in einem vor kurzem aus Althorp House verkauften Gemälde (B. 420). Wie groß aber ist der Abstand zwischen diesem und der Saskia beim Herzog von Buccleugh bei dem gleichen Thema: Ausstattung der Frau als Blumenträgerin. Faßt sie dort ein großes Blumenbüschel, in dem jede Blüte in ihrer Sonderart genau bis ins einzelne wiedergegeben, das Geranke und Geschlinge von Stengeln und Blättern in seiner dekorativen Bewegtheit nachgezeichnet ist, so birgt sie hier die Blumen in ihrem von der linken Hand zu einem Bausch aufgerafften Gewande, aus dem nur einige wenige herausragen und als malerische Flecke angedeutet sind, während sie in der ausgestreckten Rechten eine einzelne Blüte hält, als wollte sie sie jemandem darreichen. Auch der mit Pflanzen bedeckte Hut weist auf die Bedeutung als Blumengöttin. Nach Bode wäre Rembrandt durch Tizians Flora in den Uffizien angeregt worden, aber irgendeine nähere Beziehung zu dieser vermag ich nicht wahrzunehmen. Vielleicht liegt indessen ein anderes italienisches Vorbild der monumental aufgefaßten Figur zugrunde. Dadurch daß der Körper in Frontansicht, der Kopf in reinem Profil gegeben ist, entsteht eine große zusammenhängende Masse, deren Ruhe durch die parallelen Vertikalfalten verstärkt wird, zu der die Ärmel mit ihren Raffungen und tiefen Einschnitten einen wirkungsvollen Kontrast bilden. Ein

anderes Mal diente Hendrickje als Modell für die einige Jahre später entstandene Venus, die den Amorknaben liebkost (Louvre, B. 439). Auch hier ist sie, die schon ein etwas behäbiges Aussehen zeigt, in ein Phantasiekostüm gekleidet, und für den sich an sie anschmiegenden Amor benutzte er wahrscheinlich ihre Tochter Cornelia. Lediglich durch den wie angestückt wirkenden Flügel an dem Kinde wird auf die mythologische Bestimmung hingewiesen. Man könnte sich denken, daß die Gruppe vielleicht Reminiszenzen an eine italienische Madonna birgt [8]). Ist die Verbindung von Mutter und Kind und das Ausdrucksmäßige gewiß nicht sehr glücklich geraten, so entschädigt dafür die reiche Farbigkeit der Gewandpartien, die mit ihrer breiten fleckigen Anlage an die Technik des Civilisbildes erinnert. Etwas Müdes und Schlaffes hat die in den letzten Jahren entstandene Sibylle, die mit einer merkwürdig gekünstelten Gebärde in beiden Händen ein aufgeschlagenes Buch hält (B. 528). Aus derselben Zeit haben sich zwei Halbfiguren einer stehenden Lucretia erhalten. Die eine (B. 595, 1664), ganz bildnismäßig kostümiert, hat mit einem für die Periode auffallenden Pathos beide Arme ausgebreitet und richtet den Dolch in der Rechten gegen ihre Brust. Die andere, 1666 datiert, erst vor kurzem aufgetaucht und von Julius Böhler nach Amerika verkauft (Abb. 192), steht zu jener in stärkstem Gegensatz und ist weit bedeutender. An Stelle des weit ausgreifenden bewegten Umrisses ist eine zusammengefaßte Ruhe getreten. Ist sie dort eben im Begriff sich den Tod zu geben, so scheint sie hier erst über die Tat mit sich zu Rate zu gehen. Die augenscheinlich nach Hendrickje aufgenommene Frau steht mit dem Körper ganz en face; den Kopf leicht nach links gewandt, hält sie in der gesenkten Rechten den Dolch, die erhobene Linke umfaßt eine in der Höhe befestigte Schnur, die in



192. Lucretia. Privatbesitz.

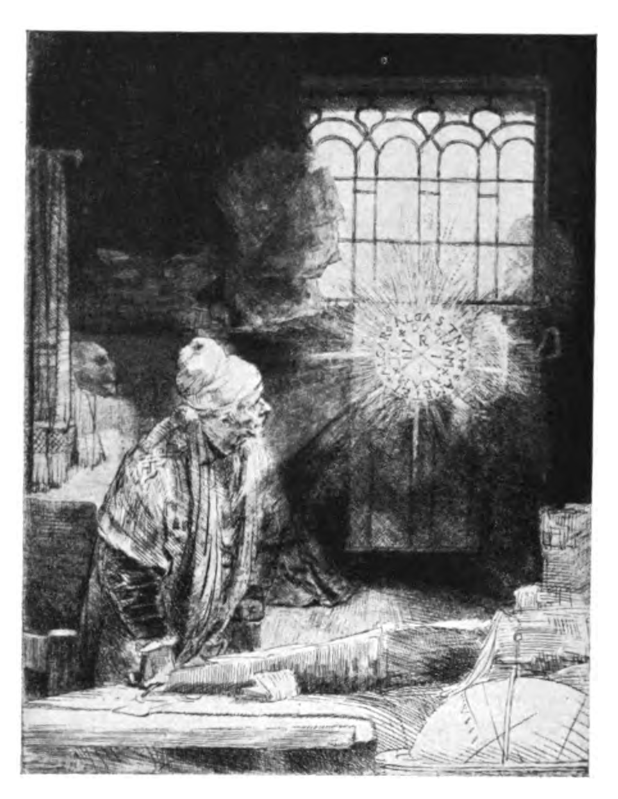
einer Troddel endigt [9]). Über das gerade mächtig herabfallende Untergewand legt sich eine reich verzierte und gegliederte Kette. In den gesenkten Augen schwebt ein unbestimmter sinnender Blick, der etwas Weltverlassenes hat. Eine ungeheure Monumentalität ist in der blockhaften Gestalt gesammelt. Die im Sinne von Rembrandts Spätstil vollkommenste »Heroine«.

Bevor wir uns der Gruppe religiöser Bildnisse zuwenden, wollen wir eine Darstellung betrachten, die, den Gelehrten- und Philosophenbildnissen nahestehend, vielleicht in die religiöse Sphäre übergreift: die Radierung des sogenannten Dr. Faust (b. 270), die nicht nur künstlerisch zu den Meisterradierungen aus der ersten Hälfte der fünfziger Jahre gehört, sondern auch zu Rembrandts Weltbild einen Beitrag zu liefern vermag. Daß nicht der Dr. Faustus der Volkssage gemeint sein kann, verrät ohne weiteres der Geist der Darstellung. Die Benennung als Faust tritt auch erst spät auf und entspringt einem Irrtum. In Gersaints Katalog wird das Blatt als Doktor Fautrieus aufgeführt, was sein Fortsetzer Yver in Faustus korrigiert hat. Diese Namengebung hatte zur Folge, daß Goethes erster Faust-Ausgabe von 1790 die allerdings von Lips stark veränderte Kopie der Radierung als Titelbild beigegeben wurde. In nichts stimmt Rembrandts Erfindung mit dem Faust der Volksbücher überein, der, ein reiner Schwarzkünstler, seinen Bund mit dem Teufel benutzt, um mehr oder weniger tolle Streiche auszuführen, und der in seinem Aussehen als ein kleines buckliges Männchen geschildert wird. Dagegen gibt es ein anderes auf Rembrandt zurückgehendes Bildnis, das, weil es der Vorstellung von dem Dr. Faust vielleicht einigermaßen entsprach, schon zu seinen Lebzeiten unter dieser Bezeichnung in Umlauf gesetzt wurde, wenn es von ihm selbst auch gar nicht als diese Figur, sondern als ein bloßer Studienkopf gedacht war. Es ist das von Vliet nach einem Entwurf von ihm radierte und 1630 datierte Brustbild eines niederblickenden Greises (Bartsch 25), von dem der französische Verleger Ciartres einen Nachstich herstellen ließ und die gegenseitige Kopie mit der Unterschrift Doktor Faustos in seine Sammlung von Bildnissen bekannter Persönlichkeiten aufnahm. Der tief zwischen den Schultern sitzende Kopf läßt sich hier allerdings mit einem Buckligen in Verbindung bringen. Eine danach angefertigte und wieder umgemodelte Kopie ging als Porträt des Faust 1739 in Haubers Bibliotheca magica über. Der auf Rembrandts eigenhändiger Radierung Dargestellte hat gar nichts, weder mit dem Typus dieses Brustbildes noch mit der aus den Volksbüchern bekannten Figur des Faust zu tun und wurde auch zweifellos in früheren Zeiten niemals so aufgefaßt. Nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen ist indessen die Annahme, daß das Blatt mit jenem Stück, das in dem Inventar Rembrandtscher Radie-

rungen des Clement de Jonge von 1679 unter der Bezeichnung »Practiserend alchimist« vorkommt, identisch sei. Wenn dagegen geltend gemacht wurde, daß auf den zahlreichen niederländischen Bildern, die »praktizierende« Alchimisten in ihrer Werkstatt darstellen, ein Sammelsurium von Tiegeln, Flaschen und allerhand auf chemische Experimente weisenden Gerätschaften angebracht ist, so geht daraus doch noch nicht hervor, daß hier nicht ein Alchimist von einer besonderen und höheren Art gemeint sein könne — falls sich eine solche Auffassung aus Vorstellungen der Zeit rechtfertigen läßt.

Betrachten wir zunächst das Blatt selbst, um aus seinen Eigenschaften und Attributen Schlüsse auf seinen Inhalt und seine Bedeutung zu ziehen. In einem als Gelehrtenzimmer gekennzeichneten Innenraum steht ein Mann an seinem Arbeitstisch, in der Rechten die Schreibfeder, mit der Linken auf die Armlehne des Stuhles sich stützend, und blickt mit vorgebeugtem Oberkörper gebannt auf eine magische Erscheinung, die vor dem großen Fenster an der Hinterwand des Raumes auftaucht. Daß er ein Forscher auf verschiedenen Gebieten ist, darauf deuten außer den an mehreren Stellen angebrachten Büchern und Papieren der Globus im Vordergrunde und der Totenschädel auf einem Bord an der Seite. Er trägt einen langen kaftanartigen Rock und eine hohe Mütze, Kleidungsstücke, mit denen Rembrandt auch sonst öfter Männer geistiger Arbeit ausgestattet hat [10]). Wäre nicht die magische Erscheinung, so dürften wir in der Gestalt irgendeinen der so häufigen Gelehrten, Philosophen oder Kosmographen [11]) wiedererkennen. An dem Wunderzeichen läßt sich für uns folgendes wahrnehmen. Durch das Fenster greifen in einem Zaubernebel zwei Arme; die eine Hand trägt einen quer zu dem Fenster und gegen den Mann gerichteten Spiegel, die andere deutet mit dem Zeigefinger auf eine Stelle des Spiegels. Daneben — dort wo man zu den Armen einen Oberkörper erwarten sollte — schwebt in einer zu dem Fenster parallelen Ebene ein Kreisbild, von dem nach allen Seiten Strahlen ausgehen. Es besteht aus drei konzentrischen Flächen, von denen das innerste weiteste Feld durch zwei sich kreuzende Linien in vier gleiche Segmente geteilt ist, die je einen der vier Buchstaben J N R I enthalten, die Anfangsbuchstaben von Jesus Nazarenus Rex Judaeorum. In den äußeren Ringflächen sind Buchstaben zu fremdartig klingenden, für uns keinen Sinn ergebenden Worten zusammengesetzt, deren Trennung durch Kreuzzeichen bewirkt wird. Die Scheibe ist zweifellos einem magischen Kreise nachgebildet, wie er für Zauberbeschwörungen verwendet wurde, in den der Magier, wenn er seine Beschwörung vornahm, hineintrat. Es gab zur Zitierung von verschiedenen Geistern und für verschiedene Arten der Beschwörung eine ganze Anzahl von Kreisen mit mannigfachen und wechselnden eingeschriebenen Zeichen, wie sie in den geschriebenen und gedruckten Zauber-

büchern wiedergegeben waren [12]). Solche Kreise enthalten außer magischen Zeichen kabbalistische Worte, die, zum Teil ohne jede Sinnbedeutung, eine formelhaft magische Verwendung finden. Von den in Rembrandts Kreis stehenden Wortbildern kommen »Adam« und »Algar« öfter in Beschwörungsformeln der Zauberbücher vor. Korrekt nach dem Beschwörungsritus sind bei ihm auch die einzelnen Worte durch Kreuze getrennt. Aus alledem darf man folgern, daß er sein Kreisbild in mehr oder weniger direktem Anschluß an die Figur irgendeines Zauberbuches geformt und sich die Freiheit genommen hat, während ein solcher Kreis auf den Boden gezeichnet wurde, ihn für den von ihm verfolgten Zweck in die Luft zu versetzen. Ebenso ist der Zauberspiegel ein bekanntes Instrument der Magie, um Geister zu beschwören, die darin erscheinen, um Blicke in die Zukunft zu tun, oder sonst auf irgendwelche über gewöhnliches Wissen und Erfahrung hinausgehende Fragen Antwort zu erhalten [13]). Sind demnach einzelne Elemente der magischen Erscheinung bei Rembrandt aus okkulter Tradition und Praxis ohne weiteres zu erklären, so schließt sich daran doch erst die Hauptfrage: was hat das Ganze zu bedeuten und welcher Sinn ist ihm untergelegt? Da darf man nun, wie ich glaube, daraus, daß er den Kreis mit einem nach allen Seiten weit ausstrahlenden nimbusartigen Lichtschein umgab, entnehmen, daß er unter ihm nicht nur ein überirdisches, sondern auch ein göttliches Zeichen verstanden wissen wollte. Sein plötzliches Eindringen hat auch die auf einem Brett neben dem Fenster aufgestapelten Papiere in eine unruhige und flatternde Bewegung gebracht. Unter solchem Aspekt betrachtet, erhalten die Jesus-Buchstaben in der Mitte ein besonderes Schwergewicht. Die Geisterhände mit dem Spiegel sind in



193. Der Magier. b. 270.

einem sinnlich nicht weiter greifbaren Zusammenhange mit dem magischen Kreise gedacht [14]). Man wird nach alledem an die Deutung herangeführt: daß einem theurgischen Magier ein Hinweis auf das Transzendente, der durch die magische Erscheinung symbolisiert ist, zuteil wird.

Diese Auslegung rechtfertigt sich durch ihre Übereinstimmung mit Vorstellungen der Zeit. Neben der schwarzen, der teuflischen Magie gab es eine höhere, die weiße genannt, die sich auch theosophischer Spekulationen bedient und sich mit der Geisterwelt in Verbindung zu setzen sucht, um zu einer Erkenntnis der höchsten und ewigen Dinge zu gelangen. Magie, Alchimie, Kabbalistik, Astrologie, Medizin, Theurgie gingen viefach ineinander über und wurden öfter von ein und derselben Person geübt. Bei anerkannten und berühmten Gelehrten finden wir eine Vereinigung all der verschiedenen Gebiete. Ein Hauptbeispiel für ein solches Universalgenie ist Paracelsus, der ein Vertreter der Magie und der hermetischen Kunst in diesem höheren Sinne war. Wie er seinen ärztlichen Beruf auffaßte, geht aus seiner vierten »Defension« hervor, wo er schreibt: »ein Arzt soll sein Landfahrer, Astronomus, Philosophus, Alchimist«. Die Alchimie war für ihn nicht das bloße grobe Mittel zur Goldmacherei, er stellte sie in den Dienst seiner ärztlichen Kunst und sagt von ihr im Fragmentum medicum: »Viel haben sich der Alchimey geeussert, sagen es mach Silber und Gold: so ist doch solches hie nicht das fürnemmen, sondern allein die bereitung zu tractiren, was tugend und krefft in der Arztney sey.« In seiner Okkultistik spielte die theurgische Magie eine große Rolle [15]). Welchen Begriff man von seiner Universalität hatte, zeigt die Unterschrift auf seinem in den bayrischen Staatssammlungen befindlichen Bildnis, auf dem hinter dem Namen steht: »Philosophus. Medicus. Mathemat. Chimista. Cabalista.« Rubens hat dem noch im 17. Jahrhundert populären Manne ein Brustbild (Brüssel) gewidmet, für das er als Vorlage ein weit älteres Gemälde (seit 1907 im Louvre) benutzte, und ließ es in einem Stich durch Pieter van Sompel vervielfältigen. Es ist auch überliefert, daß es von Rembrandts Hand ein Halbfigurenbild des Paracelsus gab, das in einer Rotterdamer Auktion im Jahre 1674 ausgeboten wurde [16]). Mag er nun aber eine Vorstellung von dem Wesen dieses Mannes gehabt haben oder nicht, jedenfalls waren zu seiner Zeit auch in frommen sektiererischen Kreisen Hollands, bei Taufgesinnten und Kollegianten, alchimistische und theurgische Bestrebungen mit ihrer vielfachen Verflechtung verbreitet. Der Führer der Amsterdamer Kollegianten Adam Boreel, der Taufgesinnte Dr. Galenus, der später zu den Rijnsburger Kollegianten übertrat, ebenso wie viele philosophisch und religiös Interessierte aus dem Freundeskreise Spinozas gaben sich mit alchimistischen Untersuchungen ab [17]). So ist es denn auch keineswegs ausgeschlossen, daß unter der in dem Nachlaßverzeichnis des Clement de Jonge

als »praktizierender Alchimist« bezeichneten Radierung — nehmen wir Alchimist hier in dem höheren Sinne der »geistigen« Alchimie, wie sie sich selbst nannte — unser magischer Theurg, der sogenannte Faust, verstanden gewesen sein kann. Wieweit Rembrandt solchen Vorstellungen zugänglich war, vermögen wir natürlich nicht zu ermessen. Aber daß er, den wir bei seinen allegorischen Erfindungen im Umgange mit kabbalistischen, chiliastischen, messianischen Dingen sahen, auch ein Verhältnis irgendwelcher Art zu der alchimistischen und theosophischen Geheimwissenschaft hatte, dafür gibt uns das Blatt einen Anhaltspunkt [18]).

Während im allgemeinen die Beurteiler in der Radierung einen geheimnisvollen und metaphysischen Sinn anerkennen, spricht sich Jacob Burckhardt recht abschätzig über sie aus und nennt sie »eigentlich ein Genrebild: ein ziemlich philiströser Mann in seiner Nachtmütze examiniert ruhig die in einem Fenster leuchtend erscheinenden Chiffern«. Dagegen sagt Richard Hamann: »In Fausts Studierstube hat nur dieser Mensch Platz. Anderen Menschen scheint der Zutritt verwehrt. Es ist ein Ort, an dem der Mensch mit Geistern verkehrt — und der Blick dieses Mannes vermag die Erscheinungen zu ertragen.« W. v. Seidlitz betont scharf den religiösen Charakter und äußert bei einem Vergleich mit dem heiligen Hieronymus (b. 104): »Faust ist scheinbar eingezwängt in sein düsteres, malerisch überfülltes Laboratorium, aber angestrengt suchenden Blickes strebt er über den Staub der Folianten weg ins Freie, ja über den Raum hinaus in die Bereiche des Ewigen und Unbegrenzten, von wo ihm das mystische Zeichen verheißend entgegenleuchtet.« Hat nicht der Künstler mit Hilfe seines Helldunkels alles getan, um den Eindruck des Geheimnisvollen und Wunderbaren zu erwecken? Und hat man nicht das Gefühl, als ob die Erscheinung einen Aufruhr in der Gelehrtenstube hervorruft? Indem von dem magischen Kreise ein Strahlenbündel gegen das Haupt des Mannes vorschießt, wird seine Wirkung auf ihn noch besonders sinnfällig gemacht.

Der Raum in seiner Kennzeichnung als Studierstube mit mannigfachem Inhalt läßt sich dem auf dem Porträt des Francen an die Seite stellen und ist wie dort im Gegensatze zu der Six-Radierung weit mehr impressionistisch gesehen. Außerhalb der magischen Erscheinung steht der Vordergrund unter der Wirkung eines scharfen natürlichen Lichtes, durch das die Gegenstände in ihren Formen aufgelöst und zersetzt werden, so daß Einzelheiten an einigen Stellen gar nicht verifizierbar sind. Dabei ist der Künstler in der Konstruktion des Räumlichen, in der Anlage und Scheidung der Teile mit großer Willkür verfahren, so daß man sich erst bei eingehender Betrachtung allmählich zurechtfindet. Der Boden zwischen Tisch und Fenster ist vom Standpunkt zeichnerischer Richtigkeit unter den gegebenen Verhältnissen verfehlt, der Tisch ein unmögliches Möbel, die Placierung der Gestalt innerhalb ihrer Umgebung

so nicht denkbar; ihr linker Arm klebt mit dem am Boden aufliegenden Fenstervorhang zusammen. Was wollen aber solche »Fehler« besagen gegenüber dem Wert und der dekorativen Schönheit des Blattes als graphisches Kunstwerk! Allerdings hat Rembrandt dem Übersinnlichen nicht einen enthusiastischen Ausdruck gegeben. Höchst bezeichnend für sein empirisches Vorgehen ist wieder, wie er sich für seine Erscheinung an einen ihm aus irgendeinem Zauberbuche bekannt gewordenen magischen Kreis gehalten und ihn auf das Fenster transponiert hat.

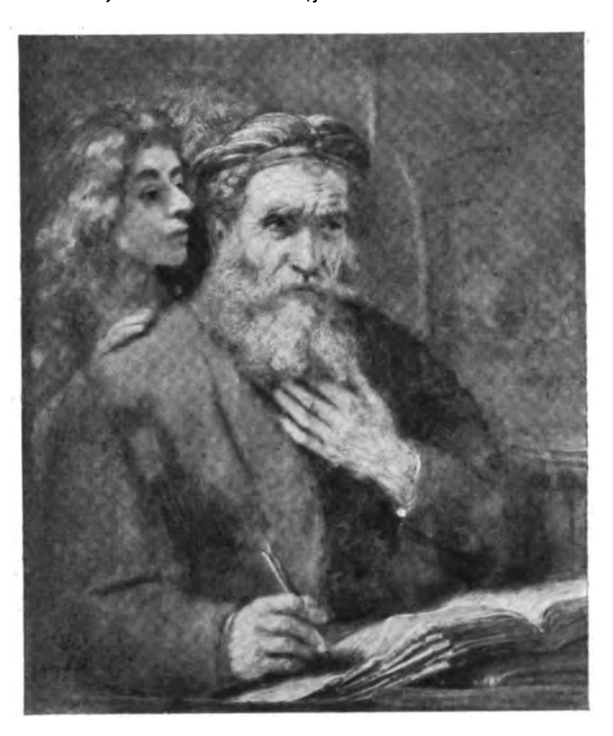
So wenig die Darstellung mit der damaligen Anschauung vom Dr. Faust zu tun hat, so berührt sie sich eigentümlich mit Goethes Faust-Auffassung, die dieser sich, von dem Volksbuche ausgehend, aber unter einer ganz eigenen und neuen Vorstellung bildete. Daß ihm die Radierung schon zur Zeit der Abfassung des Urfaust bekannt gewesen sei, ist durch nichts zu erweisen. Als das Bild seines Faust bereits fertig in seiner Phantasie ausgeformt war, kam sie ihm vermutlich zu Gesicht, so daß er sie durch Lips als Titelillustration für die Erstausgabe seines Dramas umarbeiten ließ. Das genügt wohl zu der Bekräftigung, das der Rembrandtschen Gestalt etwas im Goetheschen Sinne Faustisches innewohnt. Inwieweit sie als Bildnis eines theurgischen Magiers — das eigentlich ein Zwischending von Bildnis und Historie ist — in einem tieferen Sinne religiös gemeint war, können wir nicht ermessen, aber sie ist als Vorspiel zu unserer Betrachtung der religiösen Bildnisse wohl am Platze.

Wir haben bereits im vorigen Kapitel, als wir von Rembrandts Christus-Auffassung sprachen, gezeigt, in welchen Formen er diesen bildmäßig darstellte, und wollen hier nun andere Bildnisse von religiösen Gestalten, die in ihrer Rolle mehr oder weniger bestimmbar sind, ins Auge fassen. Von dem religiösen Ausdrucksbildnis, das im 16. Jahrhundert aufkam und sich in der gegenreformatorischen Kunst einer großen Beliebtheit erfreute, unterscheidet sich das seinige nicht gegenständlich, sondern dadurch, daß alles aufs stärkste individualisiert und mit seiner fortschreitenden Entwicklung immer mehr auf subjektive innere Kräfte bezogen erscheint. Schon in seiner Frühzeit hat er porträthafte Gestalten in halber Figur, indem er ihnen ein Attribut beigab, als einer religiösen, kirchlichen oder legendarischen Sphäre angehörend gekennzeichnet. Der Petrus in Stockholm (1632, B. 135) hält in der linken vor die Brust gelegten Hand den Schlüssel; sein Kopftypus lehnt sich an den kirchlich-traditionellen an. Ein jedenfalls den heiligen Bartholomäus vorstellender Alter präsentiert mit der Rechten das Messer (New York, Slg. Friedsam, Valentiner W. G. S. 19) — ein reines Porträt, das sich durch keinen irgendwie bedeutenden Zug auszeichnet. Als gegenständliches Motiv unterscheidet sich von diesem nicht die denselben Heiligen wiedergebende, 1657 datierte Halbfigur — ebenfalls nur durch

sein gewöhnliches Attribut, das Messer, charakterisiert — aber wie ist hier das Antlitz zum Sitz eines aufs äußerste vertieften problematischen Ausdrucks geworden (New York, Slg. Goldmann, Valentiner W. G. S. 82). Neben solche aktionslosen Gestalten treten andere, die in irgendeiner Beschäftigung oder Handlung begriffen sind. Stehen die der Frühzeit durch äußere Bewegtheit und pathetisches Gebaren in einer gewissen Beziehung zu dem Zeitbarock, so empfangen die späteren jenen höchsten Grad innerer Gesammeltheit und seelischer Weihe, worin ihre besondere Auszeichnung liegt. Nichts vermag das deutlicher zu weisen als ein Vergleich zweier Darstellungen des Apostels Paulus, der ja von Anfang an zu seinen Lieblingsfiguren gehört. Auf der um die Mitte der fünfziger Jahre entstandenen (Philadelphia, Slg. Widener, B. 382) ist er ebenso wie auf dem Wiener Frühbilde (Abb. 10) bei der Niederschrift einer Arbeit gedacht, aber während hier das Wunder der Inspiration durch das Bewegungspathos veranschaulicht werden soll, werden wir jetzt gleichsam zu Zeugen der von innen aufsteigenden Gedanken gemacht. Zu einer schweren ruhigen Masse zusammengefaßt sitzt der langbärtige Apostel in einer Art Talar auf dem Stuhl vor seinem Arbeitstisch, stützt das fast ganz im Profil stehende Haupt mit der linken Hand und hält in der gesenkten rechten die Schreibfeder. Eine ähnliche Haltung nahm schon der »Hieronymus im dunklen Zimmer« auf der Radierung von 1642 ein, aber was dort weich, ja etwas weichlich erscheint, ist zu einem energischen Ausdrucksmoment geworden. Es ist nicht nur das konzentrierte Nachdenken, das sich in dem Antlitz abzeichnet, sondern dieses umweht ein Anflug von religiöser Verklärtheit, der auf den Gegenstand des Denkens weist. Wen die Figur vorstellen soll, wird angedeutet durch das Schwert, einen langen am rechten Bildrande kerzengerade aufragenden Zweihänder, dessen Art der Anbringung für das dekorative Gefühl des Spätstils bezeichnend ist. Durch Verteilung der Linien, Auswägung der Massen, großen Wurf der Gewandung erhebt sich das Werk zu den monumentalsten Erfindungen der Spätzeit.

In einer ganzen Anzahl von Bildnissen, die früher unter verschiedenen Benennungen gingen, hat man jetzt religiöse Figuren erkannt. Die meisten zeigen gleiches Format, und manche waren vielleicht als Gegenstücke gedacht oder als Teile einer Serie bestimmt. Als Gegenstück zu dem Paulus wird von Hofstede de Groot und anderen die durch das Winkelmaß in der Linken als Apostel Thomas gekennzeichnete Gestalt in Kassel betrachtet, die früher als Bildnis eines Architekten galt (1656, B. 383); ein Werk, das jedoch nicht eigenhändig ist, sondern die Hand eines Schülers (vielleicht des Nicolaes Maes) verrät. Wahrscheinlich bildete der Matthaeus des Louvre (1661, B. 521) ein Glied in einer Evangelistenfolge, zu der ferner ein Lucas (Pittsburg, Slg. Schwab, B. 502), ein Johannes (München, B. 481), eine vermutlich Marcus darstellende Gestalt

(B. 525) gehörten. Er ist der einzige, dem sein Symbol, der Engel, beiwohnt, aber nicht als bloßes Symbol, sondern in einer unmittelbaren geistig-seelischen Beziehung zu ihm. Das war nicht eine selbständige Erfindung Rembrandts, sondern schon in der katholischen Kirchenkunst vorgebildet. Aber während dort die Inspiration durch den Engel gewöhnlich in einer aufdringlich materialistischen Weise geschieht, hat Rembrandt dem Motiv die sublimste Vergeistigung gegeben [19]. Von dem Engel ist nur der langgelockte Profilkopf und ein kleines Stück des Oberkörpers (ohne Flügelabzeichen) mit der Hand, die er behutsam auf die Schulter des Matthaeus legt, sichtbar; gegen sein Ohr geneigt, raunt er ihm die heilige Botschaft zu. Dieser, in breiter Vorderansicht an seinem Arbeitstische sitzend, die rechte Hand mit der Feder auf dem Buche des Evangeliums, an dem er schreibt, die linke vor der Brust, ist ganz von der Eingebung erfüllt. Aber er empfängt sie nicht wie etwas von außen Kommendes, sondern, als ob er des Engels gar nicht gewahr wird, scheint er einer inneren Stimme zu lauschen. In dem von dem Himmelsboten abgewandten leicht geneigten Haupt mit den weit geöffneten ziellosen Augen spiegelt sich die Schauung einer anderen Welt. Als Zeichen einer Hingabe an das Heilige liegt die Hand vor der Brust, doch wie anders als früher der konventionelle Beteuerungsgestus hat das als unwillkürliche Ausdrucksgebärde seine individuelle Bedeutung. Niemals hat Rembrandt charaktervollere als diese ganz breit und fleckig gemalten Hände geschaffen. Auch das Gesicht ist pastos angelegt; der Kopf des Engels weicher gehalten. Das Ganze wirkt wie ein auf Braun gestelltes Monochrom; nur etwas Farbe an der Kappe des Matthaeus; ein roter Streifen unter den Büchern an dem Tisch. Durch die Lichtführung werden die stärksten Helligkeiten auf die rechte Stirnseite des



194. Der Evangelist Matthaeus. Louvre.

Evangelisten, Nase und Mund des Engels und die Blätter des Buches verteilt. Im Gegensatze zu dem »Magier«, dessen Schauung ganz nach außen gerichtet und von dort durch ein äußeres Zeichen bestimmt erscheint, ist hier das »numine afflatus« in einer aufs äußerste spiritualisierten Form veranschaulicht. Indem das Aufsteigen des schöpferischen Gedankens unter dem Eindruck der Offenbarung von Ehrfurcht und Scheu vor dem Heiligen und von Ergebenheit in einen höheren Willen begleitet wird, gehört das Werk zu den tiefsten religiösen Schöpfungen. — Gegenüber der männlich kräftigen Natur des Matthaeus zeigt der ganz in sein Schreiben vertiefte Evangelist (Marcus? B. 525) eine andere seelische Verfassung. Eine der merkwürdigsten und rätselhaftesten Gestalten, die Rembrandt gebildet, ein weicher semitischer Typus von zarter Konstitution, hängt er wie in nachtwandlerischer Traumverlorenheit seinen Gedanken nach, wobei alles Fleisch Geist geworden scheint.



195. Ein Mönch. London.

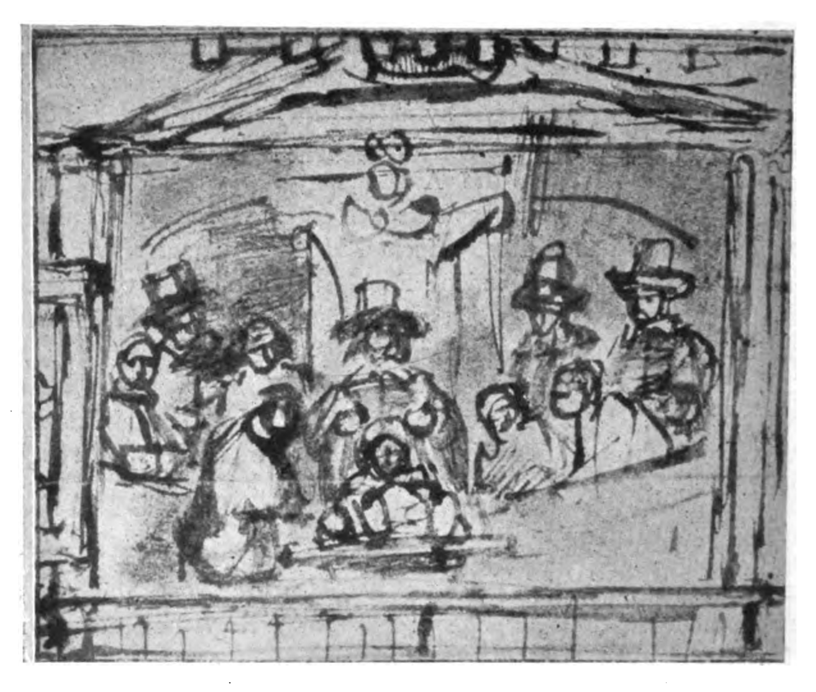
Außer den Evangelisten schuf er noch etliche Gestalten, die vermöge von Attributen als Apostel bestimmt werden können. Erwähnten wir bereits oben den durch das Messer bezeichneten, im übrigen ganz porträtmäßig gehaltenen Bartholomaeus, so sei hier auf einen Jacobus hingewiesen, den er in seiner Eigenschaft als Pilger und in betender Haltung im Profil, mit gefalteten Händen, gegeben hat (Toledo, Ohio, Slg. Willis, 1661, B. 485). Wie in jenem schreibenden Evangelisten das Weltentrückte des Testamentverfassers so hat er hier in einer großzügigen Silhouette das Weltentrückte des in seine Andacht vertieften Beters zur Anschauung gebracht. Da es ihm bei dergleichen Figuren gar nicht darauf ankam, eine irgendwie mit ihnen verbundene dogmatische oder ikonographische Bedeutung zur Anschauung zu bringen, so bildete nur das für ihn den Anreiz: unter Zugrundelegung verschiedener Individualitäten und Charaktere Ausdrucks- und Andachtstypen von wechselnder Prägung und Stimmung zu schaffen. Als solche dürfen auch etliche Mönchsbildnisse gelten, in denen uns eine Verkörperung des

Eingezogenen und Insichgekehrten entgegentritt. Drei Brustbilder von Kapuzinern sind uns aus dem Anfang der sechziger Jahre bekannt, zwei ältere bärtige und ein jüngerer bartloser, alle mit über das Haupt gezogener Kapuze, wodurch die Abgeschlossenheit gegen die Außenwelt eine besondere Betonung empfängt. Jeder ist in einer anderen geistigen Haltung gefaßt. Der junge blickt mit einem leicht schwärmerischen Anflug vor sich nieder (1661, B. 482); ein anderer ist in die Lektüre eines geknifften Papierblattes, das er in der linken Hand hält, versunken (1661, B. 483). In dem dritten (London, B. 484; Abb. 195) sehen wir ein Abbild mönchischer Strenge und Starrheit, was schon dadurch, daß er zu den reinen symmetrischen Facefiguren gehört, seine Ausprägung findet. Die Hände vor dem Leib übereinandergelegt, die Lippen zusammengepreßt, die Augen regungslos geradeaus gerichtet, gibt er eine Vorstellung von asketischer Entrücktheit, wie man es eher in Spanien als in dem protestantischen Holland erwarten würde, — ein Eindruck, der durch die gänzliche Farblosigkeit des nur von dem Braun der Kutte beherrschten Kolorites verstärkt wird. In derselben Zeit entstand das lebensgroße Brustbild einer alten Nonne (Epinal, 1661, B. 511), die, in Kopftuch und Schleier gehüllt, in der Rechten den Rosenkranz hält, die Linke vor die Brust legt. Im Gegensatze zu jenem verbohrten Meditieren des Kapuziners hier weiblich sich ausgebende Andacht.

Wir haben nun noch einen Blick auf das Gruppenbildnis zu werfen und zu verfolgen, wie Rembrandt mit den Mitteln des Spätstils an die verschiedenen Aufgaben herangeht: Anatomie, Regentenstück, Familienporträt.

In den fünfziger Jahren schuf er auf Bestellung des Doktor Joan Deyman noch einmal ein Anatomiebild, von dem uns nur das von einem Brand übriggebliebene schwer beschädigte Fragment im Rijksmuseum, 1656 datiert (B. 450), erhalten ist. Wir können uns aber eine Vorstellung von der Anlage machen nach der Zeichnung in der Sammlung Six (HdG. 1238; Abb. 196), die eine Kompositionsskizze enthält und die Figurengruppierung mit einer Rahmeneinfassung zeigt. Wie anders als bei der Anatomie des Dr. Tulp behandelt er jetzt dasselbe Thema. Die Komposition ist streng zentralisiert und zu beiden Seiten einer Mittelachse ausgewogen, in die der dozierende Deyman und der Leichnam vor ihm eingestellt sind. Der Professor ist, wie aus dem Gemäldefragment ersichtlich wird, im Begriff, das Gehirn des Toten an dem von der Schädeldecke befreiten Kopf zu sezieren. Der Tote, dessen Antlitz noch einen beseelt leidenden Zug trägt, liegt rechtwinklig zu dem Arzt in starker Verkürzung mit den Füßen nach vorn ausgestreckt. Die nach der Höhen- und Tiefenrichtung betonte Mitte erhält eine Verstärkung in der Vertikalen des

pfeilerartigen Architekturstückes hinter dem Professor. Alle Anwesenden bis auf eine Figur stehen hinter einer Brüstung, die den Raum in zwei Teile gliedert. Der vordere Abschnitt enthält außer dem Leichnam nur den links von ihm stehenden Diener mit der amputierten Schädeldecke in der Linken, wie er auf dem Gemäldefragment zu sehen ist. Wir finden dieselbe monumentalisierende und zentralisierende Tendenz, die uns bei einem anderen gleichzeitigen Werke, dem »Zinsgroschen« bei Lord



196. Studie zur Anatomie des Dr. Deyman.

Allendale (Abb. 142), begegnete. Während bei diesem kleinen Bildchen aber nur die Hauptgruppe zentral und symmetrisch geordnet ist, die anschließende Figurenmasse indessen von der rechten Ecke mit einer Raumdiagonale gegen das Zentrum vorstößt und die linke Seite ganz von Figuren entblößt ist, bietet die Anatomie mit ihrem großen Format bei ausgesprochen monumental-dekorativer Absicht eine regelmäßige Anordnung um die stark betonte Mitte. Daß sich darin Anregungen von italienischer Seite auswirken, kann kaum zweifelhaft sein. Feste Anhaltspunkte für solche Beziehungen boten uns die Zeichnungen nach Leonardos Abendmahl aus der Mitte der dreißiger Jahre (Abb. 46) und die gegen Ende der vierziger anzusetzende Kopie der Grablegung des Raffael-Schülers auf der Haarlemer Zeichnung (Abb. 102), deren Einfluß auf verschiedene Kompositionen wir wahrnahmen. Wir beobachteten dann noch bei der um 1654 entstandenen Emmaus-Radierung (Abb. 151)

einen Nachklang der Beschäftigung mit Leonardo. Die stark verkürzte Anlage des rechtwinklig zur Bildebene gestellten Leichnams dürfte gleichfalls auf irgendein italienisches Muster zurückgehen. Es ist ein echtes Renaissanceproblem, das seit der Formulierung durch Mantegna in seinem Gemälde des toten Christus in der Brera bis in den Barock hinein Nachfolge fand. Im Seicento sehen wir auf einer Pietà des Caravaggio-Schülers Orazio Borgianni (Rom, Gal. Spada) den Leichnam Christi in dieselbe Lage gebracht, flankiert von den Halbfiguren der Maria und Magdalena [20]). Rembrandt hat sich mit diesem Gruppierungsgedanken noch einmal gelegentlich eines anderen Themas beschäftigt auf einer Pyramus und Thisbe darstellenden Zeichnung der Sammlung Friedrich August in Dresden (HdG. 303) [21]). Nachdem er den toten Pyramus zuerst in einer Schrägansicht auf den Boden gelegt hatte, bringt er ihn ein zweites Mal in einen rechten Winkel zur Bildfläche, während die dahinter hockende Thisbe über seinen Kopf hinweg den Oberkörper umfängt. Auf der Anatomie hat er die Orthogonale des Leichnams und die Vertikale des Professors und des ihn fortsetzenden Pfeilers fest verankert und um dieses Gerüst die ganze übrige Gruppe geordnet.

Bezeichnend für sein Streben nach dekorativer Gesamtwirkung ist nun auch, daß er den Entwurf gleich mit einer Rahmung versah. Es ist ein schwerer architektonischer Rahmen: oben durch einen flachen Bogen und einen darüber gesetzten verzierten Giebel abgeschlossen; die beiden Seitenteile verschieden gehalten, unter Erprobung von zwei Ausführungsmöglichkeiten. Außerdem gibt es von ihm noch andere Rahmenentwürfe für eigene Werke. In Beziehung damit steht es, wenn er, wie wir sahen, bei Porträts vom Ende der dreißiger und vom Beginn der vierziger Jahre darauf abzielte, die Gestalt und eine nach bestimmten Gesichtspunkten angelegte Umgebung durch ein Rahmungsmotiv in einen dekorativen Zusammenhang zu bringen. Mit einem gemalten Rahmen stattete er zwei Bilder aus, dieselben, denen er auch einen an einer Stange zurückgezogenen Vorhang beigab. Der Rahmen der heiligen Familie in Kassel, nach oben in einen Flachbogen ausklingend, kompliziert, an einzelnen Stellen mit zierlichem Detail versehen und plastisch herausgearbeitet, aber ohne Gedanken an wirkliche Ausführbarkeit entworfen, ist mit der architektonischen Erfindung des Innenraumes auf dem Bilde zusammengestimmt, während das Kopenhagener Emmaus-Mahl nur eine schmale flache rechtwinklige Leiste umgibt. Auf einer Federzeichnung der Bonnat-Sammlung (HdG. 687) hat er um eine freie Wiederholung des Graubildes der Täuferpredigt in Berlin, die ihrem Stil nach in die fünfziger Jahre weist, einen Rahmen gelegt. Er hat diese Wiederholung vermutlich nur angefertigt, um eine Vorlage zu einem Rahmenentwurf für das Graubild zu liefern [22]). Es

ist wie bei der Anatomie eine architektonisch wuchtige stark plastische Anlage; über zwei auf würfelartigen Postamenten sich erhebenden Pfeilern mit drei Hohlkehlen wölbt sich ein flacher Bogen. Zu dem kleinfigurigen Gewühl der Szene sollte die einfache schwere Umrahmung einen Kontrast bilden. Dem Entwurfe zur Anatomie läßt sich entnehmen, daß die Architektonik des Rahmens und der Darstellung aufeinander abgestellt war. Eine monumental-dekorative Schöpfung aus einem Guß sollte daraus hervorgehen. Für den Spätstil ein symptomatisches Zielstreben, das sich auch in den Entwürfen für das Civilisbild kundgibt. Die Zerstörung der Anatomie hat uns um das zweite groß monumentale Denkmal von Rembrandts reifster Kunst gebracht. Was wir auch in bezug auf Kolorit und Ausdruck verloren, läßt das übriggebliebene ergreifende Fragment noch ahnen.

Geht unter den holländischen Korporationsbildern die Anatomie des Dr. Deyman — ebenso wie die Nachtwache — ganz eigene Wege, so hielt er sich bei dem Auftrag, der von seiten der Vorsteher der Tuchmacherzunft im Jahre 1661 an ihn erfolgte, mehr auf dem Boden der Tradition für das Regentenstück und schuf in den Staalmeesters (B. 486) etwas, womit er Verständnis und Gewohnheit der Besteller entgegenkam. Daß er die fünf Syndici um einen Tisch gruppiert, ihnen einen Diener beigibt, einen Verkehr zwischen ihnen mit einer vorn außerhalb des Bildes zu denkenden Partei vortäuscht, war thematisch für das Amsterdamer Regentenstück längst eingeführt, nur in dem Wie hat er seine volle Eigenart bewährt. Er ließ den am rechten Bildrand ansetzenden Tisch sich nicht durch den ganzen Raum erstrecken und ordnete die Figuren so an, daß, während von den drei hinter dem Tische sitzenden nur die Oberkörper sichtbar werden, zwei links von seiner Schmalseite, weiter nach vorn gerückt, sich in voller Ansicht zeigen. Die unterbauende Funktion, die der Tisch hat, erfüllt auch das Gestell des Stuhles, auf dem der Alte zu äußerst links sitzt. Die Verteilung der Figuren in verschiedenen Entfernungen bezweckt nicht eine stark tiefenräumliche Wirkung — alles ist vielmehr möglichst flächenhaft zusammengeschlossen. Von der Platte des Tisches wird infolge der gewählten Untensicht nur eine lineare Umrandung sichtbar, während der schwere Deckenteppich sich unterhalb wie eine Postamentwand ausdehnt. Zwischen diese, den Stuhl des Alten und die Zimmerrückwand ist das Figürliche eingeschichtet. Blieb gewöhnlich bei gemalten Einzelbildnissen der Spätzeit die räumliche Umgebung ausgeschaltet, so spielt hier die Rückwand eine wichtige kompositionelle und dekorative Rolle: eine sich weit hinaufziehende braune Holztäfelung mit Füllungen und durchlaufenden Gesimsen, darüber ein Stück getünchte Mauer, rechts und links vorspringende Teile, in den rechten größeren ein Kamin und ein Bild eingelassen. Von besonderer Bedeutung sind die stark betonten

Horizontalen. Der kräftige Gesimsabschluß oben, die Horizontalen von Tisch und Stuhl unten nehmen das Kurvenspiel der Figuren in die Mitte. Die Auffassung ist insoweit nicht illusionistisch, als kein einheitlicher Augenpunkt besteht. Infolge der flächenhaften Füllung ist der tiefenräumliche Eindruck stark unterbunden. Der hinter dem Beamten in einer entfernteren Raumschicht stehende Diener, der einzige in reiner Frontansicht und ohne Kopfbedeckung, wirkt wie eingequetscht zwischen ihnen und der Rückwand. Es kam dem Künstler nicht so darauf an,



197. Die Staalmeesters. Amsterdam.

einen an einen bestimmten Standpunkt gebundenen Ferneindruck genau nach den dafür geltenden Sehbedingungen zu veranschaulichen, wie es der moderne Impressionismus sich zur Aufgabe machte, sondern die Bildfläche nach einem ihm vorschwebenden Rhythmus aufzuteilen und dabei zugleich eine möglichst weitgehende Naturtreue zu wahren. Zwischen den durch die unbelebten Dinge gebildeten durchgehenden Horizontalen erheben sich die Figuren mit ihren vorherrschenden Vertikalen, vier sitzend, einer stehend, in einer freien Rhythmik ohne starke formale Bindungen untereinander über die Fläche entlanggereiht. Ein Hauptproblem war, die großen Krämpenhüte kompositionell auszuwerten, und es ist wunderbar zu verfolgen, wie er jedem einzelnen Hut eine eigene individuelle Form verleiht und ihr Ensemble in einem melodischen Fluß verlaufen läßt; woraus sich auch ergab, die eine Gestalt durch die stehende, etwas vorgeneigte Haltung emporzuheben. Eine besondere Über-

legung forderte — wie bei jedem Gruppenbildnis — die Unterbringung der Hände. Von den zehn Händen der Beamten werden nur fünf sichtbar gemacht, und diese noch teilweise verdeckt oder im Schattendunkel zurückgehalten; um so eindringlicher wirkt die mit der ganzen Breite der Vorderfläche dem Beschauer zugekehrte Hand des zu äußerst rechts Sitzenden, die mit einer etwas gesuchten Eleganz die auf dem Tisch aufliegenden Handschuhe hält. Es gibt kein irgendwie geartetes Rezept, auf das sich die Anlage zurückführen ließe; sie entspringt allein einem in Rembrandts Reifezeit aufs höchste entwickelten Gefühl für die seiner individuellen Kunst entsprechenden dekorativen Werte — ein Gefühl, das durch die lange Erfahrung und das Vertrautsein mit klassischen Lösungen geläutert war. Dabei hat er sich zugleich — ganz anders als bei der Nachtwache — an das was die gegenständliche Aufgabe erforderte und die Auftraggeber von ihm erwarteten, gehalten. Jeden der Dargestellten hat er in porträtmäßiger Ansicht vorgeführt, und, indem er auf einen einheitlichen Augenpunkt und eine dementsprechende Gesamtimpression verzichtete, jeden Kopf wie ein Einzelporträt behandelt. Gegenständlich ist dem Beisammensein eine zweckhafte Handlung untergelegt. Der in der Mitte sitzende Vorsteher ist als Verhandlungsleiter in einer Auseinandersetzung mit einer Partei begriffen und begleitet seine Darlegung mit einer erläuternden Gebärde der rechten Hand. Er ist mit dem neben ihm Sitzenden zu einer Teilgruppe zusammengefaßt, und dieser greift mit der Linken in eine Seite des vor ihnen beiden aufgeschlagen liegenden Geschäftsbuches. Zugleich scheint sich der Präses aber auch mit einem Seitenblick an den stehenden Herrn links von ihm zu wenden, als wollte er sich der Meinung des Kollegen versichern, der sich von seinem Sitz erhoben hat und vorbeugt, um die Partei genauer zu beobachten. Dieser selbst ebenso wie die drei übrigen sind ganz wie isolierte Einzelfiguren aufgenommen. Alle richten den Blick abwärts, so daß der Eindruck erweckt wird, als ob sie von einem Podium herab mit der Partei unten verhandeln. Wie jeder als individuelle Existenz erfaßt ist und dieser Individualität entsprechend zugleich auf das was vor sich geht, reagiert, ist eine der Höchstleistungen in Rembrandts Charakterisierungskunst. Aber bei aller Verschiedenheit des Wesens ist es doch ein Stimmungskomplex, der diese Menschen verbindet: das Wohlwollen. In einem gütigen Wohlwollen finden sie sich zusammen — wenn auch der alte Herr zuäußerst links eine etwas bärbeißige Miene aufzieht. Dadurch erhält die Schöpfung ihr besonderes Ethos, das Gruppenbildnis eine ethische Fundierung. Der von persönlichem Mißgeschick verfolgte und gehetzte Künstler verkündet die Solidarität des Wohlwollens. Die freundliche Milde, die von dem Werke ausstrahlt, geht unmittelbar zu Herzen.

Die Lichtführung und Farbengebung ist so gewählt, daß jeder Kopf in voller Klarheit, Deutlichkeit und plastischen Schärfe sich darbietet.



Kein Hut wirft einen tiefen Schatten, der einen Teil des Gesichtes stark verfinstern könnte, wie er es sonst gern einzurichten liebte. Mit dem Helldunkel ging er sehr sparsam um. Es ist, als habe er sich hier mit Absicht und seinen Auftraggebern zuliebe alles Übertriebenen, Verunklärenden und Außergewöhnlichen enthalten. Als Lichteinlaß ist ein Stück Fenster in der linken Seitenwand über der Täfelung angedeutet, aber nicht dadurch, sondern durch ein vorn links aus der Höhe kommendes Licht, das dem Ganzen Wärme verleiht, wird die Durchführung bestimmt.



198. **Studie zu den Staalmeesters. Berlin.**

Das Lichtzentrum liegt auf den weißen Buchblättern in der Mitte. Die postamentartige Rolle der Tischdecke wird farbig durch das prachtvolle Rot, das sich über sie breitet, ausgezeichnet. Zwischen diesem Rot und dem bräunlichen Ton des Wandgetäfels sind die schwarzen und weißen Flächen von Röcken und Hüten, Kragen und Manschetten in einem wundervollen Beziehungsreichtum gegen einander ausgewogen. In den Gesichtern kehren rötliche und bräunliche Töne wieder, und trotz der Breite der Pinselführung wirkt die Valeurbezeichnung so ausgeglichen, daß in geringer Entfernung sich alles zusammenschließt und der pastosfleckige Auftrag nur wie ein malerisches Ausdrucksäquivalent für die von Licht und Luft umspielte poröse Oberfläche der Haut erscheint. Und hier kann gewiß niemand behaupten, daß hinter dem Experimentieren mit Licht und Luft der Charakter zurücktritt.

Das Werk ist das Ergebnis einer aufs sorgfältigste durchgerechneten Ökonomie und des größten Arbeitsfleißes. Eine Anzahl von Pentimenti zeugt dafür, wie er bei der Ausführung noch veränderte und besserte. Zu keiner anderen Arbeit sind uns so viele unmittelbare Vorstudien erhalten: ein Kompositionsentwurf und zwei Einzelfiguren. Die Kompositionsskizze in Berlin (HdG. 101; Abb. 198), welche die drei Syndici auf der linken Seite und dahinter in leichter Andeutung den Diener zeigt, aber, am rechten Rande beschnitten, ursprünglich mehr enthielt, gibt den Präses und den stehenden Herrn noch in einer anderen Haltung. Jener wendet sich diesem mit einer Kopfstellung in Dreiviertelprofil energisch zu, so daß ausschließlich zwischen ihnen beiden ein geistiger Konnex besteht — was später in das so unendlich feine und leise Motiv verwandelt wurde, daß der Verhandlungsleiter gleichzeitig mit dem Nachbar und mit der Partei Fühlung nimmt, wodurch auch eine mehr porträtmäßige Stellung seines Gesichtes bewirkt wurde. Der Entwurf ist nur eine Situationsskizze; von jener Rhythmik, die den dekorativen Reiz des Gemäldes ausmacht, ist noch nichts zu spüren. Er ist in jener wuchtigen Zeichenmanier der Spätzeit mit breiten hin- und herfahrenden, kritzelnden und kratzenden Strichen hingesetzt; die Flächen mit Tusche durchlaviert; nur zu Anhaltspunkten für den Künstler geschaffen, ohne jeden äußeren entgegenkommenden Wohllaut. Zufällig haben sich gerade von zwei auf der Kompositionsskizze vorkommenden Herren auch Einzelstudien erhalten: der auf dem Stuhl sitzende Alte in Amsterdam (HdG. 1180) und der stehende auf einer erst vor kurzem aufgetauchten Zeichnung (Almelo, Slg. Ten Cate). Außer für den Berliner Anslo ist sonst für kein Gruppenbild die Vorzeichnung zu einer einzelnen Figur bekannt. Alles deutet darauf hin, daß er gerade der Durcharbeitung der Staalmeesters mit einer besonderen Sorgfalt und Liebe nachhing.

Zu den spätesten Schöpfungen gehört ein in Gegenstand, Anlage, malerischer Durchführung sehr verschiedenes Gruppenbildnis: das Braunschweiger Familienporträt (B. 539). Auffassung und Kostümierung geben ihm das Ansehen eines Phantasiebildnisses, so daß wir die Dargestellten wohl in dem Bekanntenkreise des Künstlers vermuten dürfen. Die Eltern und die drei Kinder sind nicht wie die Staalmeesters einzeln über die Fläche des Breitformates verteilt, sondern eng zusammengedrängt, ohne daß jedoch eine formale und geistige Beziehung zwischen allen Gliedern hergestellt ist, — vielmehr besteht das Ganze aus verschiedenen Teilgruppen. Als Hauptmotiv beansprucht den größten Platz die Mutter mit dem jüngsten Kinde, das sie in den Armen hält und auf ihrem Schoße auf und nieder hüpfen läßt. Der Kleine im langen Kleidchen, ein Mützchen schief und kokett auf dem Kopfe, in der Rechten eine Klapper, mit der Linken an die Brust der Mutter greifend, wie um sich ein wenig zu stützen, macht vor Vergnügen an dem ausge-

lassenen Spiel das lustigste Gesicht von der Welt, während die Frau mit einem mütterlich glücklichen Ausdruck auf das Kind niederblickt. An diese Gruppe lehnen sich die drei anderen Figuren lose an. Die älteste Tochter, ein halberwachsenes Mädchen in prachtvoll kostbarer Kleidung mit weiten Hängeärmeln, steht vorn ganz im Profil und hält mit beiden Händen einen mit Blumen gefüllten Korb an den Henkeln; weiter hinten im Raum, die Lücke zwischen ihr und dem Kleinsten



199. **Familienbildnis. Braunschweig.**

füllend, erscheint Brust und Kopf eines jüngeren Mädchens, das sein lachendes Gesicht der Schwester zuwendet. In einer noch tieferen Raumschicht der Vater in Vorderansicht, dessen in Schwarz gekleidete Gestalt einen Fond für die beiden Mädchen abgibt, der einzige, der außer dem jüngsten Kinde den Blick nach vorn auf den Beschauer richtet. Das von dem lang herabfallenden glatten Haar umrahmte Gesicht, von einem freundlichen Lächeln umspielt, zeigt einen weichen Zug, und zu diesem Sentiment will es auch passen, daß er in der einen sichtbaren Hand eine Blume hält, die er gegen den Kopf des jüngeren Mädchens vorstreckt. Ob aber die Gebärde dem Kinde gilt, ob dieses sich darüber freut oder zu der älteren Schwester hinüber lacht, fragen wir dem Sichtbaren vergeblich ab. An ein Gruppenporträt in dem damals üblichen

Sinne darf man nicht denken. Die Köpfe mit Ausnahme des männlichen sind nicht eigentlich porträthaft gestellt, sondern auf eine innerhalb des Bildraumes vor sich gehende Handlung bezogen und entsprechend einer momentanen Haltung charakterisiert. Als Bindemotiv für die Handlung hat er eine poetische Idee untergelegt, bei der die Blumen als Stimmungsfaktor eine bedeutsame Rolle spielen. Freundlichkeit und Heiterkeit ist der seelische Grundton, in dem sich alle Anwesenden begegnen, bis auf die halbwüchsige Korbträgerin, die in ihrem reichen Aufputz eine etwas steife Würde zur Schau trägt und deren Profil in den schweren Schatten zu ersticken scheint. Am glücklichsten gelungen und das Glanzstück des Bildes ist der Kleine in den Armen der Mutter, dessen harmloser Frohsinn sich köstlich Luft macht — neben dem etliche Jahre älteren Knaben der Sammlung Cook das entzückendste Kinderköpfchen von Rembrandts Hand. Daß die Szene im Freien gedacht ist, darauf weisen Büsche, kaum sichtbar angedeutet in dem tiefdunklen Hintergrunde, der sich wie eine neutrale Wand ausnimmt. Familienglück, genossen im Beisammensein von Eltern und Kindern und geschmückt durch die Blütengaben der Natur, das ist der Sinn, den er in das Gruppenbild hineinwob. Es hat etwas Überraschendes, daß der alte Meister, dessen Spätwerke so oft Entsagung, Weltschmerz, Leiden künden, sich noch solchen Gefühlen zugänglich erweist. Mit leichtem Frohsinn und Heiterkeit konsoniert aber wenig die Schwere und Massigkeit des Kolorits. Die malerische Durchführung zeigt die ganz breite, mit wuchtigen Pinselhieben um sich fahrende Technik, in der die letzten Konsequenzen des Spätstils gezogen sind. Nur die Gesichter sind als plastische Formgebilde wie von innen herausgerundet, alles andere ist auf den farbigen Schein der Oberfläche hin aus einer unfaßbaren Fülle von Tonwerten zusammengesetzt. Er ergeht sich in jener »wilden« Technik, wo er sich nicht nur des Pinsels bedient, sondern mit den Fingern knetet und drückt, mit dem Spachtel schichtet und kratzt. An einigen Stellen ist der Auftrag nur dünn, die Ausführung wie in großen Zügen angelegt. Blicke öffnen sich in Farbenlandschaften mit Hügeln und Tälern, wo es bald wie milder Abendsonnenschein glüht, bald wie Sturmwind saust, Blitze sprüht und märchenhaft funkelt. Ein Schauspiel, dem durch den ganz tief genommenen Grundton eine Mitgift des Düsteren ward. Alles geschieht, um die Bewegtheit von Leben und Natur in die malerische Erscheinung einzufangen und dieser zugleich das Höchste an Pracht und Glanz der Farbe zuzuführen. Das jüngste Kind bildet in seiner bewegten Haltung eine Ausnahme unter den sonst so ruhig gegebenen Figuren der Spätzeit. Man meint es auf dem Schoße der Mutter tanzen zu sehen, so suggestiv ist die Bewegungsillusion; die Pinselführung nimmt etwas Tänzerisches an. Wie das Kleidchen, allem Materiell-Stofflichem entrückt, ein aus Farbe und

Licht gewobenes Gebilde, von Luft umzittert und in schwingendem Aufundab gehalten ist, darin offenbart sich die letzte Errungenschaft einer insonderheit malerischen Phantasie.

Das Braunschweiger Familienbild teilt mit verwandten Werken Eigenschaften eines Spätstils, wie sie sich auch bei anderen Künstlern von größtem Ausmaß auf verschiedenen Gebieten und zu verschiedenen Zeiten finden. Nachdem der Genius den Erlebnissen und Erfahrungen eines reichen und unerschöpflichen Geistes auf einem langen Wege wechselnde Gestalt verliehen, nachdem er aus seiner Phantasie heraus immer neue Möglichkeiten geschaffen und bei sich ins Reine gebracht hat, treibt es ihn zu einer immer weiteren Sublimierung seiner künstlerischen Mittel. Unter Verzicht auf anerkannte und gewohnte Formprinzipien und unter Abwendung von bekannten und abgebrauchten Mitteln kommt es zu einer andersartigen Formung, die sich durch gewisse Freiheiten und Entbundenheiten eine neue und eigene Art von Gesetzlichkeit schafft. Dasselbe kann man in Goethes später Lyrik und im letzten Akt des zweiten Faustteils wie in Beethovens letzten Quartetten und Klaviersonaten wahrnehmen. Ein Drang nach Absolutwerden der künstlerischen Form und zugleich nach höchster Spiritualisierung macht sich bemerkbar. Das Ganz-anders-sein, das Irrationale bringt in solche Schöpfungen öfter etwas Jenseitiges und Verklärtes, das sich jeder weiteren Analyse entzieht und nur nachgefühlt werden kann. Die Mitwelt pflegt derartigen Werken zunächst fremd gegenüberzustehen und sie abzulehnen, da sie ihnen mit den ihr eigenen Organen und gewohnten Maßstäben nicht beizukommen vermag. Rembrandts Spätwerk erstrebt Absolutwerden der Farbe im Verein mit Beseeltheit. Das Technische wird nicht wie bei kleinen Geistern Selbstzweck, um im Virtuosenhaften zu endigen. In der Gestalt des Kunstwerkes manifestiert sich die Gestalt der inneren Schauung. Die Dynamik der künstlerischen Ausdrucksmittel wird zu einem Abbild der Vision.

In diesem Sinne ist auch ein typisches Spätwerk das unter dem Namen Judenbraut gehende Doppelbildnis eines Mannes und einer Frau im Rijksmuseum (B. 538), dem Braunschweiger Familienporträt eng verwandt, gleichfalls ein Breitformat mit Halbfiguren. Man hat das Thema auch als alttestamentliche Liebesszene gedeutet und verschiedene Benennungen dafür vorgeschlagen, ohne daß jedoch eine zu überzeugen vermöchte. So darf das Gemälde als Doppelbildnis eines jungen Ehepaares gelten — was seinem Sinn jedenfalls durchaus gerecht wird [23]). Bei der Unbekümmertheit des Künstlers um eine naturalistisch eindeutige Vergegenwärtigung hat er die Placierung der Figuren im Unklaren gelassen — die Frau zeigt eine halb stehende, halb sitzende Haltung — und hat sie so ineinander verschränkt, daß man nicht erkennt, wie die Unterkörper sich miteinander vertragen, ohne daß da-



durch der Eindruck einer Wahrscheinlichkeit im höheren Sinne beeinträchtigt wird. Alles ordnet sich dem wesentlichen Motiv unter, durch das beide miteinander in Beziehung gesetzt sind. Der Mann hat die Frau leicht umschlungen, seine linke Hand ruht auf ihrer Schulter, die rechte liegt flach und breit vor ihrer Brust, mit einem zärtlichen Ausdruck blickt er auf sie nieder. Sie, ebenso wie jener kostbar gekleidet, in einem schweren Prachtkostüm, mit reichem Schmuck bedeckt, berührt mit



200. Ein Ehepaar. Amsterdam.

der Linken leicht seine auf ihrer Brust ruhende Hand, während die Rechte etwas tiefer flach ausgebreitet vor dem Mieder steht. Keusch und sittsam senkt sie die Augen, ohne dem sich in sie einbohrenden Blick des Mannes zu begegnen, und schaut nachdenklich vor sich hin, während ein verhaltenes Lächeln ihr Glücksgefühl andeutet. Was sich an innerem seelischem Leben hier abspielt, das hat Rembrandt zum großen Teil in die Gebärde der Hände gelegt. Wie die weibliche Hand mit gespreizten Fingern sich mit der geschlossenen männlichen in leisem Druck begegnet, darin kündet sich in wundersamer Weise das Aufdämmern eines erotischen Gefühls. Indem die Frau als die Passive dem Begehren des Mannes sich leise nachgebend erschließt, tritt eine Verschmelzung von beider Wesen ein. Diesem Sinn entspricht aufs glücklichste die Gruppenanlage: der Mann in Dreiviertelprofil, dessen vorderer sie umgreifender Arm ein

Hauptglied der Komposition bildet; die Frau fast ganz frontal, wie von ihm in Schutz genommen und seiner liebevollen Hut sich überlassend — denn hier liegt verbunden das Sinnliche und das Seelische des Eros und man darf sagen auch das Ethische, in einem unbeschreiblich zarten und rührenden Ausdruckssymbol beschlossen. Der Reichtum der Kleider gehört nicht zum Wesen dieser so einfach bescheiden natürlich ihren Gefühlen sich überlassenden Menschen, ist Phantasie, Märchen — Kunst. In der Pracht der Stoffe gewinnt die malerische Vision Gestalt, aber das Stoffliche bildet sozusagen nur das Substrat, indem der Trieb nach Absolutheit der Farbe einer gegenständlichen Stoffbezeichnung widerstrebt. Rot (Kleid der Frau), Grün (Rock des Mannes), Gold (Ärmel des Mannes) ist der beherrschende Dreiklang; aber das Rot steht allem voran; es ist das saftige Rot, das er in Bildern der Spätzeit in verschiedenen Abstufungen in breiter Fläche auszulegen liebt. Diesem Rot gegenüber haben die übrigen Farben etwas Unbestimmtes, in verschiedenen Tönen Schillerndes. Überall ein Tropfen und Perlen und Zucken und Glitzern, das in seinem Zusammenspielen jenen hinreißenden Eindruck des Zauberhaft-Üppigen hervorruft, wie von einem aus dahinter liegenden Tiefen aufsteigenden Geheimnis umwittert. Der Fond für dieses Farbengebilde ist wieder ganz dunkel und unbestimmt gehalten. Was man wahrzunehmen vermag, ist eine Pfeilerwand, vor der das Paar steht, rechts davon eine Vase mit einer Pflanze und dahinter ein Ausblick ins Freie, links von dem Manne ein Baum mit dem Bildrande abschneidend — das alles flächenhaft ornamental behandelt.

Wie bei dem Braunschweiger Gruppenporträt ist es hier eine Beziehung gemüthafter Art zwischen Familienmitgliedern, was den Schlüssel für die Sinnbedeutung bietet. Aber wie bezeichnend ist es, daß die Beziehung niemals durch einen unmittelbaren Blickkontakt hergestellt wird. Bei dem Braunschweiger Bilde sehen sich keine der Figuren Auge in Auge. Löste man die Mutter aus der Gruppenverbindung, sie würde mit ihrem selig träumerisch versonnenen Antlitz eine ähnliche Gestalt abgeben wie die »Frau mit der Nelke« (Abb. 179). Die Geliebte auf dem Doppelbildnis weicht dem Blicke des Mannes aus und scheint auch in ein selig träumerisches Wohlbehagen eingesponnen. Rembrandt gibt nicht das direkte Hinundher, er bevorzugt das Verschleierte, Gedämpfte, Ahnungsschwere. Beide Werke gehören menschlich demselben Gefühlskomplex an wie »der verlorene Sohn« und schöpfen aus dem Born von Wohlwollen, das auch die »Staalmeesters« durchströmt. Wie auf dem Braunschweiger Gemälde innige Familiengemeinschaft, in dem verlorenen Sohn begnadende Vaterliebe, so hat in dem Amsterdamer Doppelporträt zärtliche eheliche Zuneigung ein bildhaftes Symbol gefunden. Derselbe Mann, der in den gleichen Jahren zerrissene und gestürzte Naturen

in dem Saul, dem Pilatus, dem Haman mit einem tiefe Erschütterung hervorrufenden Einfühlungsvermögen vor Augen stellte, der auf dem Carstanjenschen Selbstbildnis sein aus Verbitterung, Ironie, Menschenverachtung gemischtes gellendes Hohnlachen in die Welt schleudert, hat in den spätesten von einem geruhsamen Geiste durchatmeten Werken das hohe Lied der Familie gesungen und dafür Töne der Menschenliebe und Güte gefunden — was auch als ein letztes Ergebnis eines wesentlichen Stückes seiner Lebens- und Weltanschauung angesehen werden darf.

Achtzehntes Kapitel

Rückblick

Das Phänomen der Rembrandtschen Kunst als ein einmalig einzigartiges gehört einer überzeitlichen Sphäre des Genius an. Ein so reicher und vielseitiger Erscheinungskomplex bietet, je nach dem was man vorwiegend ins Auge faßt und worauf man eingestellt ist, eine ganze Anzahl von Bewertungsmöglichkeiten und hat auch im Ablaufe der Zeit sehr verschiedenfache Bewertungen erfahren. Urteilen von Zeitgenossen gegenüber darf man nicht außer acht lassen, daß sie den Komplex in seiner Ganzheit zu überschauen kaum in der Lage und immer nur von Teileindrücken abhängig waren. Wir Heutigen vermögen uns von seiner Einzigartigkeit und Vielseitigkeit einen Begriff zu machen, nachdem wir nahezu das ganze Werk des Meisters vor uns haben und sehen, was in den drei Jahrhunderten seit seinen Lebzeiten weiterhin auf künstlerischem Gebiet hervorgebracht wurde. Die beiden großen Rembrandt-Ausstellungen in Amsterdam und London um die Jahrhundertwende — Bezeugungen einer bald genug in Wahn zerronnenen Weltfriedensstimmung — haben mit ihrem umfänglichen und auserlesenen Material wesentlich dazu beigetragen, die Vorstellung zu bereichern und zu vertiefen. Was als Individualleistung, rein ästhetisch und absolut betrachtet, überzeitlich ist, erweist sich, in einem allgemeinen Zusammenhange gesehen, aber auch mit Symptomen der Zeit und mit einer Entwicklungstendenz mehr oder weniger verwachsen. Will man darin Einblick gewinnen, so darf man sich allerdings nicht nur auf die holländische Umwelt beschränken. Schon Fromentin nannte Rembrandt »den am wenigsten holländischen unter den holländischen Malern«, und Alois Riegl bezeichnete ihn als den »größten Romanisten unter den Holländern des 17. Jahrhunderts«, was beides in einem bestimmten Sinne seine Berechtigung hat.

Wenn Rembrandt sich von vornherein als malerisches Ausdrucksmittel ein Helldunkel und damit eine andere als die in dem Atelier seines Lehrers Lastman gepflegte Technik erwählte, so griff er in freiem Ermessen ein Problem auf, das seit Leonardo da Vinci die abendländische Welt beschäftigte und durch Caravaggio einen neuen, für das 17. Jahrhundert folgenschweren Anstoß erhielt. War das Tenebroso für die einen,

die es lediglich als Schulgut übernahmen und ausbeuteten, nichts als ein Gehäuse oder Schema zur Einbergung irgendwelcher Darstellungsinhalte, so wurde es für ihn ein Medium, um sein Persönlichstes zu geben, und hängt mit dem weltanschaulichen Untergrunde seiner Phantasie eng zusammen. Ein bezeichnendes Beispiel dafür, wie es sich mancher, weil es gerade dem Modegeschmack entsprach, aneignete und ebenso wieder ablegte, bietet uns Sandrart in seinem Bericht über den Antwerpener Gerard Segers, der anfangs der Malweise des Caravaggiesken Bartolommeo Manfredi folgte; diese habe er aber, wie er jenem bei einem Zusammentreffen in Amsterdam im Jahre 1645 erzählte, aufgegeben, sich »auf die Practic mit liechten schönen Farben, den Augen zu belieben« geworfen und an die Art des Rubens und van Dyck gehalten, ... »mehr, um viel Geld zu machen als die Kunst zu erheben« Bemerken wir, wie hier eine Malart ebenso wie eine Kleidermode gewechselt wird, so entsprang dagegen bei Rembrandt das Helldunkel ganz seinem eigenen Wesen und stand im Zentrum seiner künstlerischen Bemühungen. Es bildete unter unausgesetzten Verwandlungen nicht nur einen festen Bestandteil zur Verwirklichung seiner koloristischen Erfindungen, sondern auch zur Betonung seelischer Ausdruckswerte So mußte er es denn in reifem Alter erleben, daß er dem Geschmacksumschwung eines Publikums, das sich an dem Tenebroso satt gesehen und helle Bilder bevorzugte, zum Opfer fiel.

Zugleich mit dem Helldunkel eignete er sich einen Naturalismus an, der von verschiedener Seite, heimischer und fremder, an ihn herantrat und der seit den Tagen Caravaggios, als der Name dafür in Umlauf gesetzt war, gewiß allenthalben in den Ateliers wenn auch nicht akzeptiert so doch eifrig in seinem Für und Wider besprochen wurde. Daß Rembrandt und Caravaggio in bezug auf das Naturalistische in ihrer Kunstanschauung auf eine Linie gestellt wurden, kann man daraus ersehen, daß Houbraken in seiner Lebensbeschreibung Rembrandts einen von Karel van Mander überlieferten Ausspruch des Italieners, der sich auf seine Naturnachahmung bezieht, zitiert, um daran die Bemerkung zu knüpfen, daß jener ganz denselben Grundsätzen folgte. Aber so wenig wie das Chiaroscuro war irgendein bestehender Naturalismus bei ihm bloßes Gehäuse für eine Verbildlichung, sondern er hat selbständig neue Sehmöglichkeiten erschlossen. Als der großer Empiriker bahnte er sich seinen eigenen Weg in die optische Welt. Durch seine Schöpfungen wurde — ähnlich wie durch die Caravaggios — eine akademische Kunsttheorie erschüttert und über den Haufen geworfen und an einem bedeutsamen, nicht zu übersehenden Exempel vor Augen gestellt, daß es unabhängig von Forderungen und Leitsätzen dieser Theorie und im Gegensatz zu ihr etwas gäbe, das den Anspruch erhob, auch als Kunst gewertet zu werden. Aber er ging in bezug auf Entfer-



nung von dem Naturschönen mit Hinblick auf das Charakteristische und den gewollten Ausdruck bedeutend weiter als Caravaggio und erregte durch seine Häßlichkeiten heftigen Anstoß. Hätte er sich wie die meisten Holländer nur in dem Gebiete des Sittenbildlichen gehalten, wo man strengere Ansprüche nicht zu stellen pflegte, er hätte kaum ein so allgemeines Aufsehen erregt und eine so weitreichende Mißbilligung gefunden. Aber das Wesentliche und Verwerfliche bei ihm war, daß seine so gerichtete Malerei sich in die geheiligten Bezirke der Historie und des Aktes vorwagte und gegen das dafür geforderte »decoro« verstieß.

Das Problem des Häßlichen erhielt durch ihn eine beunruhigende Aktualität gegenüber einer klassisch-akademischen Anschauung, die allein eine theoretisch-literarische Durcharbeitung hinter sich hatte. Für ihn gilt ebenso, was Heinrich von Kleist einmal für die Poesie in einem seiner Briefe so formuliert hatte: »das ist eben das Talent der Dichter, welche ebensowenig wie wir in Arkadien leben, aber das Arkadische oder überhaupt Interessante auch an dem Gemeinsten, das uns umgibt, herausfinden können«. Das Interessante und Charakteristische in dem Gemeinsten und Gewöhnlichsten zu entdecken, war etwas das Rembrandt als eine Hauptaufgabe seiner Kunst ansah. Damit entfernte er sich von aller aus dem Boden der italienischen Renaissance erwachsenen Auffasssung, der nachzustreben auch Dürers heißes Bemühen gewesen war. Gewiß war für sie ebenfalls Naturwahrheit ein Haupterfordernis jedes darstellenden Kunstwerkes — und man folgte darin der Antike und der von ihr übernommenen Ästhetik —, aber es handelte sich um eine besondere Art von Natur, die als nachahmenswert galt. Man glaubte an ein in der Natur gelegenes Schönes, das der Künstler durch seine Wahl herausgreifen und mit Hilfe ordnender Konstruktionen in eine gesetzmäßige Form bringen soll. Dahin strebte man durch das Aufsuchen menschlicher Normalproportionen und durch die Kombination einzelner als normativ angesehener Teile zu einem harmonischen Ganzen. Es war der ungeheure Optimismus einer Zeit und einer Anschauung, die vermeinte, durch Wissen und durch Messen den in der Natur beschlossenen Gesetzen der Schönheit auf die Spur kommen zu können. Die Antithese Schön—Häßlich ist für Rembrandts Wollen ohne Belang und für eine künstlerische Betrachtung überhaupt nur unter ganz bestimmten Voraussetzungen verwertbar. Unsere Sprache leidet daran, daß sie ebenso wie auf das Naturschöne auch auf das im ästhetischen Sinne Künstlerische den Begriff »schön« anwendet. Rembrandt, der Empiriker, ging weder darauf aus, das Schöne in der Natur durch Wahl zu bevorzugen, noch eine Form — im weitesten Umfange des Wortes verstanden — aus einer Anzahl von Teilgliedern zusammenzusetzen, weder eine einzelne Figur noch eine Gruppe. Was als Aufgabe

in Frage stand, sei es Figur oder Gruppe oder Kombination von Gruppen, wurde von vornherein als ein optisches Ganzes in umfassender Totalität ergriffen, das nicht durch eine Aneinanderfügung von Teilen zustandekam, sondern wo die Teile nur als Funktionen des Ganzen Geltung und Wert hatten. Es ist bezeichnend, daß er niemals Teilstudien — etwa von Armen, Händen, Beinen usw. — entworfen hat. Jedes Glied gewann seine Erscheinungsbedeutung erst durch die Stelle, die es in dem optischen Zusammenhang einnimmt, durch die Bedingungen, unter denen es steht, durch die Funktion, die es an seinem Platze zu erfüllen hat. Bestimmt wurde das durch eine sich immer weiter entwickelnde impressionistische Sehgewohnheit, die dazu führte, einen Natureindruck als Fernbild in der durch die Mitwirkung von Licht und Luft zustande kommenden Totalerscheinung aufzufassen. Wir haben gesehen, von welchem Einfluß darauf die landschaftlichen Studien gewesen sind. Unter solchen Voraussetzungen konnte es keine objektive und normative Richtigkeit und keine mit konstruktiven Mitteln zu erreichende formale Schönheit geben. Daher denn auch manches bei ihm, das — vom Standpunkt objektiver Richtigkeit angesehen — als Verzeichnung auffällt. Daher die Vorwürfe, daß er sich über so vieles, an das man objektive Maßstäbe anzulegen gewohnt war, hinweggesetzt habe. Eine Schöpfung von ihm kann nur nach den ihr inhärenten Eigenschaften in bezug auf Naturtreue, Wahrscheinlichkeit, Ausdruck, dekorativen Reiz beurteilt werden. Auf die »Gestalt« als Gesamtkomplex muß man sich einstellen, um die in ihr beschlossenen Schönheitswerte ermessen zu können.

Ist es selbstverständlich, daß bei einer solchen Anschauungs- und Arbeitsweise eine freie Rhythmik für die Bildanordnung bevorzugt wird, so hat er doch nicht bestehende und überkommene Kompositionsprinzipien außer acht gelassen, sondern, wo es ihm darauf ankam, Nutzen davon zu ziehen gesucht. Wir sahen, wie er verschiedentlich an Schemata des pyramidalen Aufbaues, der Zentralisierung, der diagonalen Anlage, der Schrägenkreuzung anknüpft. Gelegentlich griff er unmittelbar auf klassische Vorbilder zurück und setzte sich durch Kopieren und Umarbeiten mit ihnen auseinander. Es ist bezeichnend, daß es gerade Meister der strengsten Form sind — Leonardo, Raffael, Tizian —, von denen er am meisten für sich gewinnen zu können glaubte. Von der barock-bewegten Frühperiode geht es über den getragenen Stil, der ihn jenen Vorbildern stellenweise besonders nahe bringt, zu der völligen rhythmischen Freiheit der sechziger Jahre. Eine seinem künstlerischen Streben innewohnende Tendenz zielte auf eine immer nachdrücklicher werdende Verwirklichung von Monumentalität, die in dem Spätstil grandiosesten Ausdruck findet, — dadurch scheidet er sich vielleicht am meisten von seinen holländischen Zeitgenossen. Es ist eine



Monumentalität, bei der Barockes und Klassisches zum Teil in einer eigentümlichen Verschmelzung erscheinen. Und wie diese beiden Eigenschaften, die gemeinhin als Polaritäten angesehen werden, bei ihm in einer höheren Einheit aufgehen, so vereinigt er in seiner Kunst auch Impressionistisches und Monumentales.

Eine aus solchen Polaritäten abgeleitete antithetische Begriffsbildung ist gewiß von heuristischem Wert, indessen darf man nicht übersehen, daß derartige Begriffe sich nur da mit ihrem angenommenen Inhalt ganz decken, wo sie auf die Normalformen, auf die sie gemünzt sind, bezogen werden. Daneben gibt es Erscheinungen, bei denen Eigenschaften des einen und des anderen Typus — je nachdem in verschiedenen Mischungsverhältnissen — sich zusammengesellen. Hinsichtlich der viel erörterten Antithese klassisch-romantisch fehlt es dafür nicht an schlagenden Beispielen. Eine beweglicher gewordene moderne Psychologie rechnet ja auch mit Spaltungen der Persönlichkeit, mit der Annahme verschiedener seelischer Schichten, mit der Möglichkeit der Durchbrechung einer seelischen Schicht durch irgendeinen Anreiz und hält bei der Anerkenntnis zum Teil gegensätzlicher Symptome an einer Einheit der Lebensrichtung fest. Wenn wir in Rembrandts künstlerischen Aeußerungen erhebliche Gegensätzlichkeiten bemerken, so liegt dem doch eine seelische und künstlerische Einheit zugrunde. Eine der größten und im allgemeinen bei ein und demselben Künstler nur ausnahmsweise sich findenden Gegensätzlichkeiten seiner Auffassung besteht auch darin, daß er zu Anfang die Figur in ein gemeinsames Fluidum mit Innenraum oder landschaftlicher Szenerie einbezieht und so eine Stimmungseinheit zwischen allen den Faktoren herzustellen sucht, dann aber zu jener monumentalen Isolierung der menschlichen Gestalt vorschreitet, wo neben ihr kein realistisches Motiv mehr Platz hat [1]).

Die Frage der Gegensätzlichkeiten oder Polaritäten erstreckt sich nun auch in einem gewissen Sinne auf das Problem der Vollendung oder der Vollkommenheit. Jedem wahren und großen Künstler schwebt eine solche wohl in der Idee vor, wenn sie auch im irdischen Wandel niemals erreichbar, sondern nur als Annäherungsmöglichkeit erscheint. Bernini sagte einmal in Paris zu dem ihm von Ludwig XIV. attachierten Herrn von Chantelou: ein Mensch, der über Wissen und Können verfügt, vermöge sich niemals Genüge zu tun, denn sein Werk entspräche nicht der Hoheit seiner Idee. Und bei einer anderen Gelegenheit: er liebe seine Schöpfungen, solange sie in den Anfängen stehen, aber sobald das Werk vollendet sei, höre die Liebe auf, weil er erkenne, daß es weit entfernt sei von der Vollendung, auf die er hinzielte [2]). Die Wege, die der Künstler einschlägt, und die Mittel, die er anwendet, können je nach seiner ethnischen Abstammung, seiner Stellung im geschichtlichen Verlauf und seiner individuellen Veranlagung verschiedene sein. Je weiter

eine säkulare Entwicklung innerhalb eines Kulturkreises vorgerückt ist, um so reichere und vielfältigere Möglichkeiten stehen zur Verfügung und sind übersehbar — womit natürlich nicht gesagt sein soll, daß in einer technisch fortgeschrittensten Epoche die vollendetsten Kunstwerke entstehen, weil das ja allein von dem Genius abhängt, der sich nicht kommandieren läßt. Ein Ideal absoluter Vollendung muß sich ebenso nach der Seite der Form wie des Ausdrucks hin bewegen, aber es wird von der Veranlagung des Künstlers (im Verein mit Tendenzen der Zeit) abhängen, wohin er das Schwergewicht verlegt. Als Ziel wird sich das Genie setzen: eine ihm möglichst vollkommen erscheinende Form, welche den von ihm erstrebten Ausdruck am reinsten wiedergibt. In dem Spannungsverhältnis zwischen einem Formideal und einem Ausdrucksideal liegen zahllose Verwirklichungsmöglichkeiten und Gegensätzlichkeiten begründet. Daß das was Rembrandt unter Form verstand, stark von dem abwich, was die Renaissance und die aus ihr hervorgegangene Theorie als Formideal aufgestellt hatte, wenn er sich auch stellenweise ihrer Mittel bediente, haben wir oben bereits berührt.

Die Renaissance-Ästhetik (der Begriff im weitesten Sinne gefaßt) hat nun schon als Polaritäten in der Malerei Zeichnung und Farbe (disegno und colorito) angemerkt. Selten oder nie trifft das Ideal der Zeichnung und das Ideal der Farbe zusammen; in einem richtigen Ausgleich beider liegt die Vollkommenheit. In der florentinisch-römischen Kunstrichtung lenkte man das Augenmerk mehr auf die Zeichnung, in der venezianischen (oder, wie man auch sagte, lombardischen) mehr auf die Farbe. Als Bernini in einem Gespräch Chantelou seine Ansichten über die Erziehung von Malern auseinandersetzt, fordert er zur Erreichung letzter Vollkommenheit eine Unterweisung, die das Studium der Lombarden mit dem von Raffael und der Antike vereinigt und bekennt sich damit zu einem akademisch-eklektischen Lehrgang (wenn er in seinem eigenen Schaffen als Bildhauer auch durchaus nicht einem solchen Prinzip gefolgt ist). Rembrandts Kunst war auf die Farbe eingestellt und vernachlässigte das was man im akademischen Sinn unter Zeichnen verstand. Und wie man sich seinen Lehr- und Studienbetrieb vorzustellen hat, haben wir im ersten Kapitel erörtert.

Er wurde in eine Zeit hineingeboren, in der die Malkultur auf einer außerordentlichen Höhe stand. Nachdem durch die Venezianer des 16. Jahrhunderts die Technik der Farbenzerlegung entdeckt und die Differenzierung von Valeurs mit einer offenen Faktur und mit unverschmolzenen Pinselstrichen aufs feinste durchgebildet war, griff die illusionistisch-impressionistische Art zu malen auf die anderen Länder über und wurde nach verschiedenen Richtungen erweitert und vertieft. Ein Velazquez oder ein Frans Hals sind ebenso wie Rembrandt durch



die vorhergehende Entwicklung in ihrer Technik bedingt. Hat Velazquez auf der Höhe seines Schaffens die Valeurmalerei für die Darstellung bei verbreitetem Tageslicht ausgewertet, so ist Rembrandt sein ganzes Leben lang der besonderen Art seines Helldunkels treu geblieben. Für die Überzeugungskraft seiner Lichtmalerei wurde maßgebend, daß er sich dem Studium der verschiedenen Beleuchtungsarten unter ihren jeweiligen Bedingungen, sei es bei einem durch ein Fenster einfallenden Licht oder unter freiem Himmel oder bei Nacht unter der Wirkung von Beleuchtungskörpern, mit einer rastlosen Energie und einer ständigen Vervollkommnung der Mittel gewidmet hat. Dadurch gewann seine Darstellungsweise einen weit intimeren Charakter als das Caravaggieske Chiaroscuro. Und dazu trat als ein Hauptzweck, das metaphysische Wesen des Lichtes für die geistige Haltung auszuwerten. Aus der Verbindung seiner offenen Fleckenverteilung mit dem Helldunkel entsprang das Neuartige seiner Malweise. In der Zielrichtung seiner Kunst lag es, daß sie immer weiter in das Bereich des Malerischen vorstrebte, immer mehr nach einer Verabsolutierung der Farbe trachtete, wie es uns an verschiedenen Symptomen ersichtlich wurde. Folgt im Anfang die farbige Bezeichnung den plastischen Formen der Gegenstände, ist die stoffliche Charakterisierung materialistisch und einer Anregung des Tastsinnes entgegenkommend (wie etwa auf der Münchener heiligen Familie bei der Pelzdecke, auf der das Christuskind liegt), so erscheint in den Spätwerken alles Stoffliche seiner realen Daseinsform entrückt und durch das System farbiger Valeurs, unabhängig von den plastischen Formgrenzen, in ein malerisches Eigenleben einbezogen. Hand in Hand damit geht eine Einschränkung des kubischen Volumens und der Raumtiefe, was eine flächenhafte Wirkung zur Folge hat. Wurde in der Frühzeit der Eindruck stark mitbestimmt durch die äußere Bewegtheit der Formkörper, so ist letztlich bei vorwiegend ruhigen Gegenstandsformen die Bewegung in dem bis zu einem gewissen Grade verselbständigten Gebilde der malerischen Struktur verhaftet. Das Eigentümliche des Kolorites liegt darin, daß Konglomerate von verschiedenfarbigen undefinierbaren Flecken mit Partien in kräftigen Eigenfarben abwechseln. Es ist in bezug auf die Farbe der größte Vorstoß in das Bereich des Irrationalen.

Gibt es für seine Malart in der vorhergehenden Entwicklung wenigstens irgendwelche Vorstufen, so ist das was er für die Radierung geschaffen, ganz aus ihm selbst hervorgegangen. Was vor ihm seine Landsleute auf dem Gebiete leisteten, nimmt sich gegen die Neuheit seiner Ergebnisse kümmerlich aus [3]). Seine ihm angeborene koloristische Begabung bestimmte ihn jedenfalls, sich gleich auf die zur Zeit seines Beginnes nicht sehr verbreitete Technik der Radierung zu werfen und ihr Wirkungen abzulocken, wie sie mit dem Grabstichel gar nicht zu er-

zielen sind. Hat A. Bosse, ein Schüler Callots, in seinem Traktat über die Radierkunst (Paris 1645) diejenigen Ätzungen am höchsten gestellt, die der Grabstichelarbeit am nächsten kämen, so bildete Rembrandt gerade ein Verfahren aus, das sich von dieser so weit als möglich entfernte, eben im Hinblick auf spezifisch malerische Effekte. Während in der Berufsgraphik und namentlich für den Porträtstich die Grabstichelarbeit vorherrschend blieb — besonders auch, weil sie sich allein zu der am meisten begehrten Verwendung für die Buchillustration eignete —, hat er die Radierung auf das Porträt mit dem größten Erfolge angewandt. Wie auffallend und von allem Gewohnten abweichend seine Art zu radieren angesehen wurde, geht aus Berichten von Zeitgenossen hervor. So schreibt Roger de Piles (1699): »il y a dans sa gravure une façon de faire qui n'a point encore été connue que je sache«, und er rühmt daran »un clair-obscur et des expressions d'une beauté pas commune«. Derselbe betont auch den Zusammenhang der Radierkunst mit seiner Maltechnik und ihre besondere Leistung auf dem Gebiete des Porträts: »Elle est expressive et spirituelle, principalement ses portraits dont les touches sont si à propos qu'elles expriment et la chair et la vie« ... Rembrandt war auf graphischem Gebiet ein großer Experimentator. Neben der bloßen Ätzung, die er nur in der Frühzeit anwandte, hat er verwickelte Kombinationen von Ätzung, kalter Nadel- und Grabstichelarbeit ausgebildet, aber er hat sich immer auf das einer reinen graphischen Technik Erreichbare und Mögliche beschränkt, nicht ein farbiges Kolorieren der Platten erstrebt, mit dem sich Hercules Seghers grüblerisch abmühte. Was er an malerischen Werten erzeugte, hält sich innerhalb der Grenzen einer graphischen Schwarzweißkunst, die er allerdings in ungeahnter Weise erweiterte. Roger de Piles verweist zur Charakterisierung seiner Radierwirkungen auf die Schabkunst, die ja noch zu seiner Zeit erfunden wurde und auch ein Anzeichen ist für die in der Epoche liegende Tendenz einer Erhöhungmalerischer Effekte; aber Rembrandt konnte sich auf das eigene von ihm ausgebildete Verfahren beschränken, das er so weit vervollkommnete, um den höchsten Ansprüchen an Tonigkeit und Farbigkeit zu genügen. Wir haben bereits früher bemerkt, wie seine Radierung und seine Malerei sich parallel entwickeln, wie sie ähnliche Phasen und die gleiche Zielrichtung erkennen lassen in bezug auf Auswertung von Farbe, Luft und Licht. Am Ende wird durch fleckenhafte Anlage, Unterdrückung linearer Werte, Ausnutzung des Grates, mit den Mitteln von Schwarz und Weiß derselbe Reichtum an Nuancierungen, dieselbe Bewegtheit in der Struktur der Oberfläche erreicht wie bei gemalten Stücken.

Und nun hat Rembrandt auch einen ganz neuen Begriff von dem was Zeichnung bedeutet, aufgestellt, etwas das dem akademischen Begriff des disegno völlig zuwiderläuft. Eine Aszendenz hat sein Verfahren

dem Prinzip nach — ebenso wie auf dem Gebiete der Malerei — bei den Venezianern des 16. Jahrhunderts. Wie er bei seiner dynamischen Naturauffassung keine korrekten Einzelstudien, etwa von Körperteilen oder sonstigen aus ihrem Zusammenhange gelösten Gliedern, zeichnete, so gibt es von ihm auch keine stückweise zusammengesetzten oder kartonartigen Kompositionsanlagen. Alles Schulmäßige und rational Erlernbare fehlt seiner Art zu zeichnen. Seine Strichführung hat etwas Skizzenhaftes und Improvisatorisches. Sie entspricht seiner Sehgewohnheit, in der Natur von der Totalerscheinung auszugehen und diese möglichst in einem Zuge einzufangen. Bei einem solchen Verfahren macht sich kein wesentlicher Unterschied bemerkbar zwischen Blättern, die als Entwürfe und Studien für auszuführende Werke dienten, und anderen, die einen Selbstzweck hatten. Es ist öfter auch gar nicht möglich, unter den erhaltenen Zeichnungen die, welche eine vorbereitende Rolle für ein Werk der Malerei oder Radierung spielten, mit Sicherheit festzustellen. War es doch seine Gewohnheit, mehr oder weniger flüchtige Skizzen für Werke, an deren Ausarbeitung er heranging, zu benutzen; die eigentliche und endgiltige Redaktion nahm er erst bei der Durchführung vor. Daher gibt es auch in Fällen, wo wir einen Zusammenhang zwischen einem Werk und einer oder mehreren Zeichnungen wahrnehmen können, so daß es sich zweifellos um einen Entwurf dafür handelt, niemals ganz genaue Übereinstimmungen (ausgenommen natürlich die Zeichnungen, die für eine Radierung zur Durchpausung dienten). Erschwert wird die Feststellung eines Entwurfes für ein bestimmtes Werk noch dadurch, daß der Künstler für ein und denselben Gegenstand eine ganze Anzahl von Erfindungen und Einfällen aufzuzeichnen pflegte. Die Blätter, die sich als unmittelbare Vorstudien für erhaltene Werke mit Sicherheit nachweisen lassen, bilden nur einen kleinen Bruchteil. Sehr aufschlußreich ist es, an landschaftlichen Darstellungen zu verfolgen, welche Wandlungen die Aufnahme eines Motivs vor der Natur durchgemacht hat, bis es in Malerei oder Graphik eine abschließende Form erhielt (was an der Hand der Abbildungen in dem vortrefflichen Buche von Lugt jetzt sehr erleichtert ist).

Als das für sein Wollen geeignetste technische Mittel erwies sich die Feder. Schwarze Kreide und Rötel, die er daneben in seiner Frühzeit anwandte, treten mehr und mehr zurück und verschwinden dann ganz; der Silberstift findet sich nur ausnahmsweise im Beginn seiner Laufbahn, wie auf dem Bildnis von Saskia als Braut und auf wenigen Landschaftsdarstellungen, die vermutlich einem Skizzenbuch angehörten. Zu der Feder tritt häufig die Lavierung mit Bister, eine Kombination, die von ihm zu der höchsten Ausdrucksfähigkeit entwickelt worden ist. Das Verfahren diente sowohl dazu, das Dargestellte aufs knappste und mit der stärksten expressiven Spannung zu vergegenwärtigen, als eine

malerische Illusion mit dem geringsten Aufgebot von Mitteln anzuregen. Rein technisch angesehen bietet Rembrandts Art der Federzeichnung mit Lavierung innerhalb der Zeit nichts Neues; sie folgt einer allgemeinen abendländischen Entwicklung des zeichnerischen Verfahrens. Zur Kennzeichnung von Lichteffekten, sei es unter der Wirkung künstlerischer Beleuchtungskörper, sei es bei einem abstrakten Tenebroso, war die Laviszeichnung unter dem Einfluß von Meistern wie Jacopo Bassano und Caravaggio längst in Übung. Prinzipiell unterscheidet sich Rembrandts Technik nicht von der eines Elsheimer, Salvator Rosa, Guercino oder Honthorst, aber er hat sie am genialsten gemeistert und zur höchsten Vollendung geführt in der Vereinigung von Ausdruckskraft und einer dem Material abgewonnenen dekorativen Schönheit. Schon zu seiner Zeit wurden seine Zeichnungen sehr geschätzt und gesammelt. Roger de Piles, der selbst eine große Anzahl besaß, findet sie in bezug auf Erfindung noch geistvoller als die Radierungen und bemerkt lobend: er habe gezeichnet »une infinité de pensées qui n'ont pas moins de sel et de piquant que les productions des meilleurs Peintres«. Die Naturstudien sowohl wie die Entwürfe von Historien geben als unmittelbare Zeugnisse Einblick in den Schöpfungsprozeß des Meisters. Seine Zeichensprache ist wie die nur weniger Künstler von geistig-seelischer Intensität erfüllt.

Da zwischen den Polaritäten einer mehr objektiven und einer mehr subjektiven Stellungnahme Menschen und Dingen gegenüber sein Platz auf der subjektiven Seite ist, so bietet sein Werk reichste und tiefste Bekundung seines weltanschaulichen Wesens. Das Psychologische ist ein Wertfaktor höchster Potenz in seiner Kunst. Er nimmt persönlichen Anteil an Personen und Begebnissen, die er schildert, und er weiß sich mit einem außerordentlichen Einfühlungsvermögen in die Rolle jedes Spielers, den er auftreten läßt, zu versetzen — hierin ganz Shakespeare ebenbürtig. Und wie dieser hat er die Figuren aus dem Zentrum des ihnen eigentümlichen Wesens, aus der Individualität, die er in ihnen erschaute, gefaßt, sowohl im Bereiche des Tragischen wie des Komischen. Alle Gemütszustände und Empfindungen verstand er mit einer entsprechenden Physiognomik und Mimik zu veranschaulichen, und je mehr er an Reife zunahm, um so wahrscheinlicher, einfacher, überzeugender wurden die Ausdruckswerte. So viel seine Landsleute in bezug auf formale Gestaltung an ihm auszusetzen hatten — Hoogstraten sowie Houbraken rühmen die außergewöhnliche Fähigkeit, Gemütsbewegungen wiederzugeben. Und Houbraken, dessen akademischer Sinn alles immer auf das schulmäßig Übertragbare hin betrachtet, fügt hinzu, daß jene Fähigkeit ganz auf einer natürlichen Veranlagung beruhe, wohin es kein Unterricht zu bringen vermöge.

In seiner Kunst spiegelt sich ein Bild der damaligen Vorstellungswelt, wie es umfassender kein anderer Geist uns hinterlassen hat, und



das nicht nur in lokalen Schranken befangen bleibt, wie bei den meisten holländischen Malern. In Einzelporträts und Gruppenbildnissen ziehen verschiedenartige Menschen, teils simple Bürger, teils Angehörige der geistigen Elite, teils merkwürdige Fremdlinge, bald im Zeitkostüm, bald in romantischer Maskierung an uns vorüber. Genrehafte Szenen — namentlich in den Zeichnungen — erzählen von dem alltäglichen Leben und Treiben bei groß und klein. Als Landschafter hat er ebenso nach der Natur in seiner unmittelbaren Umgebung aufgenommene Plätze wie phantastisch-romantische Erfindungen bearbeitet. Er hat die Welt der Amsterdamer Judenkolonie, der spanischen wie der osteuropäischen, mit ihren mannigfachen Individualitäten, ihrem Gebaren, ihren seelischen Ausdruckswerten für die Kunst entdeckt. Zu seinem Geist muß irgendwelche Kunde von Geheimwissenschaften, Hermetik, Kabbalistik, Alchimie, Magie, Chiliasmus gedrungen sein, die er gelegentlich in bildlicher Fassung niederlegte. Für die alten Stoffkreise der antiken Mythologie und Geschichte und der Bibel und Legende erfand er neue, seiner besonderen Phantasieanlage entsprechende Gestaltungsmöglichkeiten. In welcher Bedeutungsschwere und Erhabenheit hat er eine antike Dichtergestalt von weltgeschichtlicher Größe wie den Homer erschaut! Auf religiösem Gebiet hat er nicht nur aus den für den Protestantismus allein geltenden beiden Testamenten geschöpft, sondern sich auch an katholische Legendenstoffe gemacht. Nur in dem damaligen Holland war eine derartige geistige Verfassung und Betätigung denkbar.

Das ganz Besondere seiner Behandlung biblischer und legendarischer Stoffe liegt darin, daß er sie nicht gleich den meisten seiner Landsleute nur wie Historien wiedergegeben, sondern sie auch in einem spezifisch religiösen Sinn erfaßt hat. Es ist gewiß kein Zufall, daß, wie die am meisten in die Tiefe gehenden Kunstwerke der Gegenreformation nach Spanien weisen, so die einzige wahrhaft große künstlerische Schöpfung des alten Protestantismus aus Holland entsprang — was mit der Intensität des religiösen Lebens und Fühlens in den beiden Ländern in Übereinstimmung steht. Aus der Verschiedenheit von Daseinssphäre und Aufgabe hier und dort ergibt sich eine Gegensätzlichkeit der Phänomene. In Spanien, wo die religiöse Kunst, auf einer breiten Basis stehend, an eine Kirche und an ihre propagandistischen Zwecke gebunden war, zeigt sie kollektivistische Züge; in dem von zahlreichen Sekten und individuellen Überzeugungen zerspaltenen Holland ist sie von einer einzigen Persönlichkeit getragen, die ihre subjektiven Gefühle in sie projizierte. Um das was mit dem Kollektivistischen gemeint ist, kurz zu kennzeichnen, sei daran erinnert, wie ein und dieselben Typen, etwa der heilige Franciscus von Greco oder der heilige Antonius von Murillo, viele Male mit nur leichten Ausdrucksvarianten wiederholt worden sind, und wie bei Schöpfungen ganz verschiedener Meister die gleichen Züge auftreten. Und Ähnliches wie

in der Malerei begegnet in der spanischen Skulptur, unter deren vielfach anonymen Werken sich Offenbarungen von tiefster religiöser Inbrunst finden. Die spanische Kunst ist durchtränkt mit jener Mystik, die um die Mitte des 16. Jahrhunderts mit neuer Glut aufloderte und eine Trägerin der gegenreformatorischen Bewegung wurde, aber die von der Kirche gesetzten regulierenden Schranken nicht zu durchbrechen gehalten war. Die Ausdruckstypen für diese transzendente Mystik, die den Himmel auf die Erde hinabziehen und die Seele dem Himmel in der geheimnisvollen Vereinigung vermählen will, sind ekstatisch. Auch als tiefste Symbole dafür dürfen Darstellungen des Franciscus gelten, wie sie Greco in einem seiner zahlreichen Gemälde dieses Heiligen (Abbildung 37 in meinem Buche »Barock als Kunst der Gegenreformation«) oder Murillo in der Verbindung desselben mit dem Crucifixus (Sevilla, Museum, a. a. O. Abb. 81) oder Pedro de Mena in der Holzstatue der Kathedrale von Toledo geschaffen, die letztere von dem Biographen Menas, Orueta y Duarte, mit Recht als »asceta cristiano por excellencia« bezeichnet. Das Außersichsein der Seele, das Eintreten der Entwerdung des Körperlichen mit begleitenden physiologischen Symptomen und das Erleben der Emanation des Göttlichen ist ein Problem der bildlichen Fassung. Gewiß trägt auch diese Kunst naturalistische Züge, aber sie hält sich im allgemeinen an die der Kirche genehme Anschauung, nach der die göttlichen Personen einem menschlich-natürlichen Schönheitsideal möglichst angenähert und dadurch veredelt werden, und sie hatte immer darauf zu achten, daß das geforderte »decoro« nicht verletzt wurde. Man darf vielleicht sagen, daß die gegenreformatorische Kunst das Heilige mehr direkt, Rembrandt mehr indirekt zu veranschaulichen suchte. Für ihn, dessen religiöser Individualismus und Realismus durch nichts gebunden war, liegt das Göttliche in dem Irdischen beschlossen, ist die von der Gottheit erfüllte Natur das Ein-und-Alles. Der göttliche Geist durchweht in gleicher Weise Schönes und Häßliches, und der schöne Leib genießt bei Gott keinen Vorzug vor dem häßlichen. Stehen doch nach evangelischer Auffassung die Mühseligen und Beladenen, die Armen und Kranken, die Schwachen und Bedrückten dem Herzen Gottes am nächsten. Körperlich formale Schönheit ist kein Ausdruckssymbol für das Heilige. In dem irdischen Wandel und Wirken Christi und der jüdischen Patriarchen bekundet sich das göttliche Walten. Auf eine Sakralisierung des Irdischen, Natürlichen, Lebendigen sind des Künstlers Mittel eingestellt; eine solche Funktion hat auch das Licht und das Dunkel zu erfüllen.

Ein tragischer Riß geht aber durch die eines formalen Schönheitsideals entkleidete Natur. Es ist dieselbe Tragik, die den christlichen Mythus durchzieht: daß der ideale Mensch, der Gott-Mensch bestimmt ist, während seines irdischen Wandels an den Widerständen der Welt



zu scheitern und das furchtbarste Leiden zu erdulden. Der Propagandismus der gegenreformatorischen Kunst übertönte diesen Gedanken, indem er daneben immer gleich das verheißene Jenseits, die himmlischen Freuden in materialisierter Form ausmalte. Einem Martyrium gab man gewöhnlich eine Glorie zur Begleitung. Bei Rembrandt fehlt dieses Brückenschlagen vom Diesseits zum Jenseits. Er stellt keine konkretisierte Jenseitshoffnung in Gestalt einer erhöhten und verschönten Natur vor Augen. Die Form, in der er Begnadungen veranschaulicht, ist von dieser Welt: die segenspendende Gebärde Jakobs oder des Vaters des verlorenen Sohnes. In seiner Kunst, in der kein Enthusiasmus überweltlicher Hoffnung Ausdruck findet, nimmt ein resignierter und schwermütiger Zug mit fortschreitenden Jahren überhand.

Die Fühlbarmachung der Immanenz des Göttlichen in der Natur gehört zu seinen größten und persönlichsten Leistungen. Es gibt Werke, in denen man den Durchbruch des Ewigen und Unbedingten in das Natürliche zu spüren meint. Dadurch empfangen sie ein Moment der Heiligung und ein religiöses Wesen. So vermag denn auch ein Bild ohne einen biblischen Gegenstand — etwa eine Naturdarstellung wie »die Landschaft mit der Mühle« — religiös zu berühren. In diesem Bestreben reichen sich Rembrandt und sein holländischer Nachfahre van Gogh die Hände.

Anmerkungen

Kapitel 1

[1]) De twee reizen van Cosimo de' Medici door de Nederlanden. Journalen en Documenten uitgegeven door Dr. G. J. Hoogewerff, Amsterdam, Joh. Mueller, 1919.

[2]) Die door de gansche Stad op bruggen, én op hoeken,
Op Nieuwe, en Noordermarkt zeer yv'rig op ging zoeken
Harnassen, Moriljons, Japonsche Ponjerts, bont,
En rafelkraagen, die hij schilderachtig vond,
En vaak een Scipio aan't Roomsche lichchaam paste,
Of de éd'le leden van een Cyrus meê vermaste.
En echter scheen hem, schoon hij tot zijn voordeel nam,
Wat ooit uit's waerelds vier gedeelten herwaarts kwam,
Tot ongemeenheid van optooisel veel te ontbreeken
Als hij zijn beelden in de kleederen zou steeken.
A. Pels, Gebruik en misbruik des toneels; nach Hofstede de Groot, Die Urkunden über Rembrandt, S. 414.

[3]) Nach J. J. Schudt, Jüdische Merkwürdigkeiten, Frankfurt u. Leipzig 1714, S. 272.

[4]) Vgl. Johann Christian Georg Bodenschatz, Kirchliche Verfassung der heutigen Juden, Erlangen 1748, I S. 181.

[5]) Vgl. Heinrich Ludolf Benthem, Holländischer Kirch- und Schulenstaat, 1698, I S. 624.

[6]) Vgl. H. J. Koenen, Geschiedenis der Joden in Nederland, Utrecht 1843, S. 150.

[7]) Nach Bodenschatz, a. a. O. I, S. 181.

[8]) Philipp von Zesen, Beschreibung der Stadt Amsterdam, Amsterdam 1664, S. 192.

[9]) Nach Paul Christian Kirchner, Jüdisches Zeremoniel . . ., Nürnberg 1726, S. 21.

[10]) Lugts Buch ist auch in einer deutschen Ausgabe unter dem Titel »Mit Rembrandt in Amsterdam«, Berlin, Bruno Cassirer, 1920, erschienen.

[11]) Darin stimme ich überein mit dem Aufsatz von Hans Kauffmann: »Rembrandt und die Humanisten vom Muiderkring«, Jahrb. der preuß. Kunstsammlungen XXXXI, 1920. Indessen scheint er mir nicht den Beweis dafür erbracht zu haben, daß Jacob Cats' Dichtung »Trouringh« als Quelle für Rembrandts Erfindungen in Betracht kommt, was auch von Hofstede de Groot, Oud Holland XXXXI, 1923/24, Heft 2, und von W. von Baudissin, Repertorium f. Kunstwissenschaft XXXXV, 1925 abgelehnt worden ist.

[12]) Auch diese Annahme Kauffmanns ist von Hofstede de Groot an der gleichen Stelle zurückgewiesen.

[13]) Vgl. De Raaf, Oud Holland 1912. Hofstede de Groot (Smith) Bd. 6, N. 776.

[14]) Emil Jakobs, Das Museum Vendramin, Repertorium für Kunstwissenschaft 1925, Heft 1, hat in ausgezeichneter Weise die Schicksale der Sammlung geschildert. Es war ihm aber nicht bekannt, daß bereits in dem Reisejournal des Prinzen Cosimo de' Medici gelegentlich seines Besuches der Sammlung Reynst erwähnt wird, daß sich dort Bilder aus dem Besitze Vendramin befanden. Vgl. Hoogewerff a. a. O. S. 78.

[15]) Vgl. F. Sarre, Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen 1904.



[16]) Vgl. Bredius, Künstler-Inventare, 6. Teil, 1919, S. 130.

[17]) Vgl. Hofstede de Groot, Rembrandt's onderwijs aan zijne leerlingen, Feest-Bundel Dr. Bredius aangeboden, 1915.

[18]) K. van Mander, Den grondt der edel vry schilder-const II, 14.

[19]) Van Mander, a. a. O. X, 30.

[20]) S. van Hoogstraten, Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderconst, Rotterdam 1678, S. 294.

[21]) Die Zeichnung ist abgebildet in den Veröffentlichungen der Prestel-Gesellschaft II, 25.

[22]) Vgl. Hofstede de Groot a. a. O. in der Festschrift für Bredius. Das Modell eines sitzenden Mannes ist erhalten in einer eigenhändigen Zeichnung: HdG. 1464, Albertina, und in einer Schülerzeichnung: HdG. 1027, ehemal. Slg. Heseltine; das Modell eines stehenden Mannes eigenhändig: HdG. 1389, Budapest; Schülerzeichnung: HdG. 1028, ehemal. Slg. Heseltine.

[23]) Vor kurzem ist ein neues Selbstbildnis, das den jungen Rembrandt in seinem Atelier darstellt, aufgetaucht und in die Sammlung von Mrs. Sherman in Boston gelangt, ein besseres Exemplar des schon früher bekannten bei Mr. Chase in New York. Hofstede de Groot hat es veröffentlicht im Burlington Magazine, Dezember 1925. Der jugendliche Künstler steht in langem blauem Rock mit zwei Schärpen, auf dem Kopf einen großen Filzhut, in der linken Hand Palette und Malstock, in der gesenkten rechten den Pinsel, in weitem Abstand von einer schräg gerichteten Staffelei, die eine große Leinwand trägt. Hinter ihm ein Tisch. In dem einfachen kahlen Raum hängen an der Wand zwei Paletten übereinander. Ich sah das Bild, das eine gute Qualität hat, bei Mr. Langton Douglas in London.

[24]) Vgl. Hufschmid, Kunstchronik. N. F. XXXIII, 1921/22, S. 27.

[25]) Bei der Erzählung von Rembrandts geschäftlichen und finanziellen Verhältnissen habe ich mich teilweise angeschlossen an das, was der holländische Jurist J. F. Backer jüngst auf Grund seiner Forschungen in der Arbeit »Les tracas judiciaires de Rembrandt«, Gazette des beaux-arts 1924—1925 veröffentlicht hat. Auch mehrere mir befreundete deutsche Juristen standen mir mit Rat zur Seite. Manches bleibt noch im unklaren. Z. B. wenn Rembrandt gemäß jenes Verbotes der Lukasgilde eine geschäftliche Tätigkeit offiziell nicht ausüben konnte, so versteht man nicht, daß Hendrickje ihn in ihrem Testament als ihren Nachfolger in der Geschäftsteilhaberschaft bestimmte. Andrerseits geht aus der Korrespondenz Ruffos mit Rembrandt und aus anderen Fällen hervor, daß er direkt geschäftlich verhandelte ohne Vermittlung der Firma. Er scheint auch nach dem Tode Hendrickjes tatsächlich in die Firma eingetreten zu sein. — Inwieweit bei der geschäftlichen Gebarung Rembrandts und seiner Familienmitglieder Maßnahmen getroffen wurden, die unter den Begriff der Schiebung fallen, darüber habe ich mir nicht den Kopf zerbrochen.

[26]) Vgl. G. Misch, Die Autobiographie der französischen Aristokratie des 17. Jahrhunderts, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte I, 1923.

[27]) Vgl. La Galleria Ruffo nel secolo XVII, Bollettino d'Arte 1916. Corrado Ricci, Rembrandt in Italia, Mailand o. J. (1918).

Kapitel 2

[1]) Vgl. Georg Lill, Hans Fugger, Leipzig 1918, S. 132.

[2]) Vgl. Baglione, Vite . . ., Ausg. Neapel 1733, p. 234: La Pittura è muta Poesia, della quale è anima l'invenzione: onde come questa fa chiari i Poeti, così anche rende famosi i Pittori; e senza essa le pitture non sono mute, ma morte Poesie.

[3]) Carl Neumann, Rembrandt, 3. Aufl. S. 233.

Kapitel 3

[1]) Man kennt jetzt zwei datierte Bilder aus dem Jahre 1626: »der Prophet Bileam« (früher Prag, Slg. Hoschek, Valentiner, Kl. d. K. S. 3), wo später bei einer Reinigung die Jahreszahl zum Vorschein kam, und »Tobias und seine Frau« in Moskau (Abb. 15).

[2]) Bellori, Vite, im Leben des Caravaggio, Ausg. v. 1728, S. 127.

[3]) W. Martin (Oud Holland 1925, Heft 1—2, S. 48) hat auf eine gegenständliche Verwandtschaft zwischen Rembrandts Bild und Buytewechs Stich derselben Szene aufmerksam gemacht; aber die formale Behandlung ist natürlich völlig verschieden.

[4]) Mit Bauch (Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen 1924, S. 277) stimme ich darin überein, daß das Bild nicht beschnitten zu sein scheint, sondern als Halbfigurenbild gedacht war.

[5]) Bredius (Gazette des beaux-arts, Mai 1924) nennt außer dem Exemplar bei Preyer ein zweites fast völlig zerstörtes, das er in Berlin bei dem Restaurator Hauser sah, von dem sich nur der Kopf des Judas intakt erhalten hat; er hält dieses letztere für besser und möchte es als das Original ansehen. Nach dem Judas schuf Vliet die Radierung Bartsch 22 »Homme affligé«.

[6]) Die Haltung des vordersten Mannes, der sich auf seinen Stock stützt, ist ganz ähnlich der des »Orientalen« in verlorenem Profil auf der Berliner Zeichnung HdG. 105.

Kapitel 4

[1]) Das Bild ist mit einer guten Abbildung veröffentlicht von Baldaß in »Belvedere« 1924, Bd. 5, Heft 20.

[2]) Bredius hält an der Eigenhändigkeit des amerikanischen Exemplars fest. Ich kenne nur das Exemplar bei Sedelmeyer im Original, hatte aber Gelegenheit, es mit einer guten Photographie des amerikanischen zu vergleichen und gelangte dabei zu einem entgegengesetzten Ergebnis.

[3]) Nach Saxl, Oud Holland XLI, 1923/24 Heft 1, hätte sich Rembrandt bei der Zeichnung teilweise an die Radierung von Lievens, Auferweckung des Lazarus (b. 3) angeschlossen.

Kapitel 5

[1]) Mit dem »Philosophen« auf dem Louvre-Bilde B. 122 ist z. B. der Greis auf der Berliner Rötelzeichnung Abb. 12 verwandt.

[2]) Rembrandt hat das Motiv der Operation und der beiwohnenden Figuren in einer ganzen Reihe von Zeichnungen abgewandelt: Louvre, HdG. 600; Amsterdam, Fodor, HdG. 1215; Paris, Reinach, HdG. 815; Kopenhagen, G. Falck (aus Auktion Fred. Muller Amsterdam 14. IV. 1912, Nr. 214). Diese dasselbe Thema behandelnden Blätter sind aber nicht alle gleichzeitig; die beiden ersteren hängen am engsten mit dem Brüsseler Bilde zusammen und sind um dieselbe Zeit entstanden. — Man vergegenwärtige sich demgegenüber, wie äußerlich pathetisch und repräsentativ derselbe Vorgang von italienischen Barockmalern aufgefaßt wurde, z. B. von Strozzi oder Feti in ihren Bildern der Petersburger Eremitage.

[3]) Eine der Madonna della Sedia nahestehende Skizze bietet die Federzeichnung des Dresdener Kabinetts HdG. 210.

[4]) Troeltsch (Gesammelte Schriften IV, S. 199) schreibt: »Ein religiös verinnerlichter Patriarchalismus und die Betonung der Familienleistung in ihrem Nutzen für Gesellschaft und Kirche macht die Familie zum Inbegriff und Symbol protestantischer Kultur überhaupt«.



5) W. Valentiner, Aus Rembrandts Häuslichkeit, Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1923.

6) Zu den späteren Zeichnungen mit Kindern gehören z. B. die in Amsterdam, HdG. 1195, 1196.

Kapitel 6

1) Auch auf Callots Stich aus der Folge des verlorenen Sohnes, der den Jüngling am Spieltisch darstellt (Meaume 54, 1), findet sich im Vordergrund ein sein Geschäft verrichtender Hund.

Kapitel 7

1) Was Rudolf Wustmann, Rembrandt und die Bühne, Leipzig, E. A. Seemann, vorgebracht hat, ist nur teilweise haltbar.

2) Vondel schreibt das in der Vorrede zu dem Drama »Josef in Dothan«. Vgl. Wustmann, Die Josefsgeschichte bei Vondel und Rembrandt, Kunstchronik XVIII, 1906/7, Sp. 81 ff.

3) Das ist auch die Ansicht eines der besten Kenner des Theaterwesens, des Herrn Prof. Dr. Oskar Fischel, dem ich für seine Beratung zu Dank verpflichtet bin.

4) Ausführlich habe ich über all das gehandelt inmeinem Buche „Trionfi", Berlin, Grote, 1919.

5) Die Zeichnung von Rubens ist abgebildet bei Haberditzl, Studien über Rubens, Österreich. Jahrbuch, Bd. 30, 1911/12, Tafel 26.

6) Auf Poussins zur Folge der Sakramente gehörendem »Abendmahl« (Bridgewater House) sind die Versammelten in antikisierend klassischer Fassung liegend gegeben. Auch Philippe de Champaigne hat auf seinem Gemälde im Louvre »Mahl bei Simon dem Pharisäer« die Tafelnden liegend dargestellt.

7) Möglicherweise gehört auch die Berliner Federzeichnung HdG. 85 in den Kreis vorbereitender Studien. Sie enthält eine nach oben sich aufgipfelnde Menge männlicher und weiblicher Zuhörer, wie sie ähnlich auf dem Gemälde vorkommt. Einzelheiten sind aber nicht übernommen; es müßte denn sein das Motiv der den Kopf auf den linken Arm stützenden Figur, das uns auf dem Bilde neben dem rechten Bein des Täufers begegnet.

8) Vielleicht erhielt Rembrandt auch gewisse Anregungen durch Callots »Tod der Maria« (Meaume 86), wo über dem Bett in einer Glorie Christus und Engel erscheinen.

9) Hofstede de Groot und Hind sind für die frühe Datierung der kleinen Löwenjagd b. 116 eingetreten, während Seidlitz sie auch um 1641 ansetzt.

Kapitel 8

1) Ein ähnlicher Rückenakt einer Nymphe in einer Gruppe verschiedener Aktposen erscheint auf zwei italienischen Darstellungen der Aktaeonsage im Louvre, von Cavaliere d'Arpino (Nr. 1257) und von Albani (Nr. 1111).

2) Ähnlich hält auf Eeckhouts großem Gemälde von 1664 in Braunschweig Sophonisbe in der Rechten das Taschentuch, während sie die Linke vorstreckt.

3) Eine genaue Wiederholung der Radierung liegt in dem Gemälde B. 47 vor, das Hind in seinem Katalog der Zeichnungen des British Museum, London 1915, p. 17 N. 9 als eine Schularbeit erklärt hat, worüber ich mich, da ich das Original nicht kenne, des Urteils enthalten muß.

4) Abgebildet in der Veröffentlichung der Frankfurter Elsheimer-Zeichnungen von Weizsäcker, Taf. 21, Nr. 3. — Bol hat in seinem offenbar unter dem Einfluß der Petersburger »Venus« entstandenen Braunschweiger Gemälde »Rhodope, die von Kandaules

dem Gyges gezeigt wird«, einen geflügelten Amorettenkopf an dem Kopfende des Bettes als holzgeschnitzte vergoldete Verzierung angebracht.

5) Vgl. Bredius, Oud Holland XXVIII, 1910, S. 9. Hofstede de Groot (Smith) Nr. 215 a.

6) Das Motiv der Fußwaschung einer jungen nackten Frau durch eine Alte wie überhaupt eine derartige Toilettenszene im Freien geht auf die venezianische Malerei zurück. Vgl. Tintorettos »Susanna im Bade« im Louvre.

7) Den Ausführungen Kauffmanns in seinem Aufsatz »Rembrandts Berliner Susanna« Jahrbuch der preuß. Kunstsamml. 1924, S. 72 ff. vermag ich nur teilweise zuzustimmen.

8) Auf der Rückseite der Zeichnung einer Beweinung Christi in Berlin (HdG. 75) befinden sich mehrere Studien von Paaren in obszöner Haltung (abgebildet Freise, Die Rembrandt-Zeichnungen in Berlin, Nr. 63). Bei der linken Gruppe sucht ein Kavalier einer Frau das Gewand von der Scham fortzureißen; die Haltung der Frau zeigt Berührungen mit dem Kreis der Susanna-Gestalten.

9) Nach H. Kauffmann hätte der Alte ursprünglich Susanna um den Leib gepackt.

10) Das Fassen des Haares ist ein übernommenes verbreitetes Motiv sowohl bei italienischen wie bei nordischen Toilettenszenen (z. B. auf Lastmans Bathseba).

11) Tizians Venus Anadyomene, London, Bridgewater House, greift ebenfalls in eine Haarsträhne und wendet dabei den Kopf nach rückwärts.

12) Auch Hans Kauffmann und Carl Neumann setzen das Pariser Bild später als das Berliner.

Kapitel 9

1) Nach Georg Lill, Hans Fugger, 1908, S. 31.

2) Der Aufsatz von Julius Lange »Die Hand auf der Brust« in: Ausgewählte Schriften, 2. Band, Straßburg 1912.

3) Vgl. Scheikévitch, Rembrandt et l'iconographie française au 17 e siècle. Gazette des beaux-arts 1904, p. 417 ff.

4) Das Tuch findet sich z. B. bei der Rückenfigur des Priesters auf der Haager Darbringung im Tempel von 1631 und bei der jetzt als Zacharias im Tempel bestimmten kleinen Gestalt, früher bei Albert Lehmann in Paris (Abb. 91), wo es von der helmartigen Kopfbedeckung über den Rücken fällt.

5) Vgl. Konrad Burdach, Faust und Moses, Sitz. Ber. Preuß. Ak. d. Wiss. 1912, S. 397. 771. — Auf einer zwar nicht eigenhändigen, aber doch gewiß irgendwie auf Rembrandt zurückgehenden Zeichnung »Moses am Berge Nebo« in der Slg. Hofstede de Groot (Valentiner Hz. I Nr. 127) ist Moses auch mit einem Turban dargestellt.

6) Über den Gestus vgl. Jan Veth, De Ontwikkeling van een motief bij Rembrandt, Bredius-Bundel 1915.

7) Jantzen hat in einem Aufsatz: Rembrandt, Tulp und Vesal, Kunst und Künstler, Mai 1926, wahrscheinlich gemacht, daß das Buch die Anatomie des Vesal in der Ausgabe Basel 1555 vorstellen soll und daß die aufgeschlagene Seite die Figur mit der sezierten Armmuskulatur enthält, die von Tulp eben erläutert wird.

Kapitel 10

1) Vgl. Weisbach, Der Manierismus, Zeitschrift f. bild. Kunst, April 1919.

2) Ein eng verwandtes Bild »Jagdstilleben mit toter Rohrdommel« ist vor kurzem in England aufgetaucht. Abgebildet in: Hofstede de Groot, Die holländische Kritik der jetzigen Rembrandtforschung und neuest wiedergefundene Rembrandtbilder, 1922, S. 35. Hier ist die Rohrdommel ganz ähnlich aufgehängt wie dort der Pfau, ähnlich ist das junge Mädchen, das eine tote Schnepfe an einem Faden über die Brüstung herabhängen läßt;



ein Kessel, ein Gewehr, eine Jagdtasche vervollständigen die nach demselben Prinzip durchgeführte Anlage.

Kapitel II

[1]) Diese Deutung wird mit Recht von Prof. Six, Onze Kunst 1918, gegen Veth, Onze Kunst 1910 verteidigt.

[2]) Solche Vanitas-Darstellungen kamen damals in sehr verschiedenen Fassungen vor. Von Honthorst gibt es ein Halbfigurenbild mit einer jungen Frau, die in der Linken eine Wage hält, mit der Rechten einen Spiegel faßt, der, dem Beschauer zugekehrt, auf einem Tische steht über einem Buch, das einen Totenschädel trägt (abgeb. bei H. Voss, Die Malerei des Barock in Rom, S. 130).

3) Schmidt-Degener, Une étude préliminaire pour la Ronde de nuit: La Concorde du Pays, L'Art flamand et hollandais XVII, 1912.

4) Six, Rembrandt's Eendracht van het land, Onze Kunst XXXIII, 1918.

5) Vgl. J. Petersen, Grimmelshausens »Teutscher Held«, Euphorion, 17. Ergänzungsheft, 1924.

6) Heinrich Corrodi, Kritische Geschichte des Chiliasmus III, 3. Abteilung, 1738, S. 82.

7) Vgl. Gottfried Arnold, Unparteiische Kirchen- und Ketzergeschichte III, Kap. 25.

8) Die beiden Sprüche stehen in Vondels Werken, Ausg. van Lennep V, S. 73:

Op den geboeiden Leeuw

De Leeuw van Hollant zuft in 't stof,
Geketent met den hals aen 't Hof.

Op den entboeiden Leeuw

De Leeuw ontboeit, en op zijn wacht,
Bewaert de vryheit in haer kracht.

9) Vgl. darüber Eduard Norden, Die Geburt des Kindes; Franz Kampers, Vom Werdegange der abendländischen Kaisermystik, beides Leipzig, Teubner 1924.

10) Vondels Gedicht: Op de Tweedraght der Christe Princen aen Jesus Christus, Werke, Ausg. van Lennep III, 626. Vgl. G. Kalff, Geschiedenis der nederlandsche letterkunde Teil IV, S. 280.

11) Corrodi, a. a. O. III. Teil, 3. Abteilung, S. 22.

12) Six, Onze Kunst XXXIII, 1918.

13) Ähnlich ist auf der Vergänglichkeitsallegorie von 1639 (b 109) unten die Grabhöhle, darüber der Spiegel gegeben.

14) So ist die Gestalt richtig von Jan Veth, Oud Holland 1914, S. 7 gedeutet, wenn auch die von ihm als angebliches Vorbild herangezogene Darstellung in den vatikanischen Loggien meiner Ansicht nach nicht in Betracht kommen kann.

15) Die Widmung des im Jahre 1642 entstandenen Gedichtes von Vondel lautet:

»Wie zal ick best mijn Maeghdepalmen wyden?
Wie beter dan de Hemelkoningin?
Wat Geest blaest my dit Kerckorakel in?
O Phoenixmaeght! o Moeder van't verblyden!«

Die Geläufigkeit der Phönix-Vorstellung als eines christlichen Symbols wird auch bestätigt durch die von Schmidt-Degener herangezogene Schlußpantomime, die Jan Vos für Vondels Drama Lucifer erfand, wo im Zusammenhange der drei letzten Trionfi des Petrarca der Triumphwagen der ewigen Göttlichkeit von dem Phönix gezogen wird. Daß ich mich Schmidt-Degeners Deutung in seinem Aufsatz »Over Rembrandts Vogel Phönix«, Oud Holland 1925, Heft 5 nicht anzuschließen vermag, geht aus den Ausführungen des Textes hervor. — Ebensowenig überzeugt mich die kürzlich veröffentlichte Deutung von Jac.



Zwarts, Rembrandt's Phoenix en het oude wapen der Portugeesch-Joodsche Gemeente van Amsterdam, Oud Holland 1925/26, Heft 2.

Kapitel 12

[1]) Schmidt-Degener, Het genetische problem van de Nachtwacht, Onze Kunst XXX, 1916, S. 34 ff.

[2]) G. Glück, Niederländische Bilder der Sammlung Tritsch 1907, S. 18, erschließt den Entstehungstermin der Kopie von Lundens daraus, daß ein Genrebild desselben in der Sammlung Tritsch, ein Hochzeitsfest, das 1649 datiert ist, in Komposition und Farbengebung stark durch die Nachtwache beeinflußt sei.

[3]) Jan Veth, Die angebliche Verstümmelung von Rembrandts Nachtwache, Jahrb. der preuß. Kunstsammlungen XXXIII, 1902, S. 148.

[4]) Man vergleiche auf der »Eintracht des Landes« die Haltung des auf der rechten Seite im Hintergrunde der Reiterschar stark akzentuierten Kriegers mit ausgestrecktem Arm und rückwärts gedrehtem Kopfe; späterhin das Hundertguldenblatt.

Kapitel 13

[1]) Rudolf Otto, Das Heilige, 1. Aufl., S. 56. — In der Manoah-Erzählung wird das Gefühl der religiösen Scheu dadurch zum Ausdruck gebracht, daß nach dem Verschwinden des Engels Manoah zu seinem Weibe sagt: »Wir müssen des Todes sterben, daß wir Gott gesehen haben«.

[2]) Vielleicht hängt die Einfügung des Mauerpfeilers mit Rembrandts Modellstudien der vierziger Jahre zusammen; auf der Aktzeichnung der Albertina (HdG. 1463) liegt der linke Arm des Mannes auf einem mit einem Kissen bedeckten pfeilerartigen Gebilde.

[3]) Diese meine Annahme wurde mir durch den Direktor der Ostasiatischen Abteilung bei den Berliner Museen, Herrn Dr. Kümmel, bestätigt.

[4]) Erst im dritten, nicht mehr von Rembrandt selbst herrührenden Zustand treten die architektonischen Bildungen deutlicher hervor.

[5]) Wie man auf einem guten Abdruck beobachten kann, befand sich ursprünglich über der jetzigen Taube eine andere kleinere, die senkrecht von oben niederflog und dann von dem Gewölk bedeckt wurde, aber noch sichtbar ist.

[6]) Es ist noch nicht geklärt, wie Rembrandt zu der sonderbaren Darstellung gekommen ist. In dem Drama von Six findet sich keine Szene, die die Vermählungsfeier von Jason und Kreusa unter Anwesenheit der Medea vorführt; diese sieht nur im zweiten Akte den Hochzeitszug vorbeigehen. Auch sonst ist das Motiv weder aus anderen Stücken noch aus bildlichen Darstellungen bekannt. Aber in dem 1667 zuerst gespielten Medea-Trauerspiel von Jan Vos kommt die Szene vor. In Anbetracht alles dessen hat der holländische Forscher P. Leendertz kürzlich eine neue Vermutung bezüglich der Entstehung des Blattes ausgesprochen (Oud Holland 1923/24, Heft 2). Er hält es für zweifelhaft, ob es überhaupt für den Druck des Sixschen Stückes hergestellt wurde, zumal da es auch in dessen erster Auflage erst im vierten Zustand erscheint, und stellt folgende Kombination zur Erwägung. Vos wurde im Jahre 1647 — in demselben Jahr, in dem Six' Medea am 24. Oktober ihre Erstaufführung erlebte — Leiter des Amsterdamer Theaters. Als Six bei dieser Gelegenheit an ihn die Frage richtete, was er in der Stellung zu leisten imstande wäre, gab er ihm in einem Gedicht eine Schilderung seiner Wirksamkeit als Regisseur. Vos könnte nun, meint Leendertz, in solcher Eigenschaft in die Aufführung des Stückes von Six eines der pantomimischen Zwischenspiele, wie sie zur Verdeutlichung oder Ausschmückung des Inhaltes beliebt waren, eine »vertooning«, in diesem Falle die Hochzeitsfeier, eingelegt haben, und Rembrandt würde dann den Stoff aus der lebendigen Wirkung der Aufführung, der er aller Wahrscheinlichkeit nach beiwohnte, geschöpft haben. Der For-



scher glaubt demgemäß auch, daß der Schauplatz der Radierung sich an die Amsterdamer Bühneneinrichtung anschließt, der Vorhang die Scheidung zwischen vorderer und hinterer Bühne bezeichnet, wofür er jedoch irgendein überzeugendes Argument nicht beibringt. Was den Vorhang betrifft, so beweist er garnichts. Auch sonst begegnet er uns als bloßes dekoratives Requisit, z. B. bei Architekturmalern. Zwei Gemälde der Delfter Oudekerk, das eine von Houckgeest im Rijksmuseum (Abb. bei Jantzen, Das holländische Architekturbild), das andere von Hendrick Cornelisz van Vliet im Leipziger Museum Nr. 597, zeigen einen an einer Stange nach einer Seite parallel zur Bildfläche zurückgezogenen Vorhang, während der Einblick in den Raum in Schrägansicht gegeben ist. So schwebt die ganze Hypothese in der Luft.

7) Die italienische Zeichnung bei Herrn Loeser ist veröffentlicht von W. Valentiner, Zeitschrift f. bild. Kunst, Sept. Okt. 1921.

8) Eine Kopie nach der »Beschneidung« ist wahrscheinlich in einem Braunschweiger Bilde erhalten, ein Entwurf zu diesem Bilde (wohl auch Schulkopie) in München; beides abgebildet bei Valentiner, W. G., S. 103, 104.

9) Die Fassung der Rotterdamer Zeichnung HdG. 1350 halte ich nicht für eigenhändig.

10) Noch einmal hat Rembrandt einen Falkenjäger in phantastisch romantischer Tracht mit einem Pferd und einem Knecht im Hintergrunde dargestellt, wenn das mir nicht im Original bekannte, grandios wirkende Hüftstück in schwedischem Privatbesitz (Valentiner W. G., S. 97 a) ein eigenhändiges Spätwerk ist. — Das radierte Selbstbildnis mit dem Falken (b. 3) ist offenkundig eine Schülerarbeit.

Kapitel 14

1) Frits Lugt, Mit Rembrandt in Amsterdam, Berlin, Bruno Cassirer, 1920; mit Erweiterungen der holländischen Ausgabe: Wandelingen met Rembrandt in Amsterdam.

2) Nach meinem Buch: Impressionismus, ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit, Berlin 1910, Bd. I S. 152.

3) Auch auf der Radierung »Omval« von 1645 (b. 209) ist ein Liebespaar im Gebüsch verborgen.

4) Beispiele solcher Kreidezeichnungen finden sich in Berlin, HdG. 165, 167, 168; in Wien, HdG. 1477, 1483, 1488, 1489, und sonst noch öfter. Vgl. Max Eisler, Rembrandt als Landschafter, München 1918, S. 49 ff.

5) Die Zeichnungen aus England sind abgebildet in Vasari-Society, second Series III, mit erläuterndem Text von Hind. Vgl. Hofstede de Groot, Rembrandts reizen naar Engeland, Oud Holland XXXIX, 1921, 1.

6) Unter den Zeichnungen gibt es nur wenige Winterlandschaften im Verhältnis zu der großen Menge der anderen. Zu den schönsten gehört die in der Sammlung Hofstede de Groot HdG. 1309.

7) Nach Hofstede de Groot, Oud Holland 1921, S. 2 wäre die Örtlichkeit eine der beiden westlichen Bastionen von Nymwegen.

8) Eine dem Baum ähnliche Zeichnungsstudie befindet sich in der Sammlung Bonnat HdG. 769.

9) Auf einer vorbereitenden Kompositionsstudie der Hamburger Kunsthalle (HdG. 345) sind im Gegensinne die Hauptzüge skizziert.

10) Man vergleiche z. B. die bei D. von Hadeln, Zeichnungen des Tizian, Berlin 1924, Tafel 16 abgebildete Landschaft im Darmstädter Museum.

Kapitel 15

[1]) Weniger in einem unmittelbaren Zusammenhang mit einem Natureindruck als das Glasgower Gemälde steht der weibliche Rückenakt auf der Radierung »der Zeichner nach dem Modell« (Abb. 3) und auf der Vorstudie dazu im British Museum (HdG. 939). Wenn auch die Gestalt ausdrücklich als Modellakt, nach dem der Künstler eben eine Aufnahme macht, gekennzeichnet und auf einem Ateliergestell postiert ist, so kann es bei der ganzen Körperbildung fraglich scheinen, ob sie wirklich nach der Natur gezeichnet ist. Höchst merkwürdig ist schon, wie er sie in seinen Bildraum eingefügt hat: während er vom Hintergrund aus nach ihrer Vorderseite arbeitet, ist sie vorn so angeordnet, daß sie dem Beschauer den Rücken zukehrt. Zweifellos hat im Verlaufe der Übertragung der Zeichnungsstudie auf die Platte eine weitere Stilisierung stattgefunden, die auf möglichst gestreckte Proportionen abzielte, so daß eine Anknüpfung an ein romanistisches oder antikisches Vorbild in dem Bereich der Wahrscheinlichkeit liegt. Wenn Saxl (Mitteilungen für vervielf. Kunst 1910, S. 42) in der Pygmalion-Radierung von Feddes das Muster erkennen will, so vermag mich das nicht zu überzeugen. Auf die Annahme Bruno Bauchs (Jacob Backer, Berlin 1926, S. 63 A. 44), daß die kapitolinische Venus zugrunde liege, ist zu erwidern, daß diese erst unter dem Pontifikat Clemens X. (1667—70) gefunden wurde.

[2]) Eine Studie zu b. 193 in Paris, Bibliothèque Nationale (HdG. 589); je eine Studie zu dem stehenden Mann auf b. 194 in London (HdG. 933) und in der Albertina (HdG. 1463), die letztere, im Gegensinne, unmittelbar für die Radierung benutzt.

[3]) Valentiner, Opmerkingen over enkele schilderijen van Rembrandt, Separatdruck aus Onze Kunst, S. 18 ff., wo auch Zeichnungen, die mit dem Bilde in Beziehung stehen, besprochen werden.

[4]) Daß Rembrandt zu dieser Zeit noch Naturstudien mit Genremotiven nach Frauen und Kindern aufnahm, dafür zeugen einige prachtvolle Zeichnungen im Stil der fünfziger Jahre, z. B. in Amsterdam HdG. 1195, 1196.

[5]) Friedrich Sarre, Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen, Bd. XXV.

[6]) Daß die Radierung, wie Valentiner annimmt, erst in den sechziger Jahren geschaffen sein soll, glaube ich nicht. Ich halte die Zeichnung desselben Gegenstandes, die Valentiner (Nr. 319) richtig um 1663 ansetzt, für eine spätere Redaktion desselben Vorganges.

[7]) Ob als Vorbild gerade Dürers Vermählung Mariae aus dem Marienleben in Frage kommt, wie Valentiner, Handzeichnungen I, S. 490, annimmt, ist schwer zu entscheiden.

[8]) Die Zeichnung der Kreuzaufrichtung ist veröffentlicht von Dr. Jakob Rosenberg, Kunstchronik, Mai 1925, Nr. 5.

[9]) G. Falck, Tidskrift för Konstvetenskap 1924/25, Heft 2 und 3, hat das Bild bei Sedelmeyer als Barent Fabritius bestimmt.

[10]) Von den Münchener Zeichnungen halte ich HdG. 410 nicht für eigenhändig. Sie ist auch von Bauch, Oud Holland 1925, Heft 5, ausgeschieden worden und wird ebenfalls von Valentiner, wie er mir mündlich mitteilte, verworfen.

[11]) Nach einem zwischen Rembrandt und Lodewijk van Ludick geschlossenen Vertrag vom 28. August 1662 verpfändete jener an diesen den vierten Teil von dem Betrage, den er für das Verändern des Rathausbildes bekommen sollte.

[12]) Saxl, Kunstchronik, Januar 1921, S. 323.

Kapitel 16

[1]) In dem Aufsatz: Renaissance und Reformation, Historische Zeitschrift 1913; wieder abgedruckt in Troeltsch, Gesammelte Schriften, Bd. 4, 1925.

[2]) In der Zeitschrift: De Gids, 1909, 3. Teil.



3) L'Art flamand et hollandais XVII, 1912, S. 50.

4) Dilthey, Gesammelte Schriften II, S. 97.

5) Vgl. Johannes Kühn, Toleranz und Offenbarung, Leipzig 1923, S. 389.

6) Vgl. zu dem im Text Folgenden K. O. Meinsma, Spinoza und sein Kreis, deutsche Ausgabe, Berlin 1909. Wilhelm Goeters, Die Vorbereitung des Pietismus in der reformierten Kirche der Niederlande, Leipzig 1911.

7) Ruskin, Modern Painters, deutsche Ausg., Jena, Diederichs, III, 326.

8) Jacob Burckhardt, Vorträge, Basel 1918, S. 143.

9) Louis Courajod, Leçons professées à l'École du Louvre, Paris 1903, III p. 48.

10) Vincent van Gogh, Briefe, Berlin, Bruno Cassirer, 3. Aufl., S. 72.

11) Oskar Ollendorf, Die Andacht in der Malerei, Leipzig, Julius Zeitler, 1912, S. 126.

12) N. Söderblom, Das Werden des Gottesglaubens, deutsche Bearbeitung von R. Stübe, Leipzig 1916, S. 193.

13) Rodin, Die Kunst. Gespräche des Meisters, gesammelt von Paul Gsell, Leipzig 1916, 4. Aufl., S. 136.

14) Van Gogh, Briefe, a. a. O., S. 117.

15) Friedrich Heiler, Das Wesen des Katholizismus, München 1920, S. 76.

16) Es gibt noch zwei sehr schöne Zeichnungen derselben Szene, in Frankfurt (HdG. 327) und in Berlin (HdG. 34), jede wieder anders gewendet, die letztere der bei Pierpont Morgan in der Auffassung sehr nahe stehend, wenn auch nicht ganz so großartig, und jedenfalls um dieselbe Zeit geschaffen.

17) Ausführliches darüber in meinem Buche »Der Barock als Kunst der Gegenreformation«.

18) In der Einleitungspredigt von Luthers Hauspostille wird Christus ein armer und bettlerischer König genannt und als Bettelkönig gefeiert.

Kapitel 17

1) Solch eine Rundscheibe kommt sonst noch vor auf der Zeichnung eines Malers im Atelier (HdG. 807) und ist auch auf der Radierung des Coppenol (b. 282) im Hintergrunde zwischen den beiden Köpfen (namentlich auf dem zweiten Zustand) zu bemerken, also in Räumen, deren Insassen einer künstlerisch-technischen Beschäftigung obliegen.

2) Wie bei einem verschiedenen Gegenstande das formale Problem im großen und ganzen dasselbe ist, ergibt ein Vergleich mit dem Bild eines kleinen Mädchens, das mit einem Besen in der Hand sich auf eine Brüstung lehnt, Petersburg, B. 398.

3) Eine genaue Beschreibung der verschiedenen Zustände gab kürzlich J. de Bruyn, Oud Holland, Jahrg. XLIII, 1926, S. 39 ff.

4) Der über die Radierung des Cattenborch geschlossene Vertrag wird ersichtlich aus Hofstede de Groot, Urkunden Nr. 163. — Prof. Six, L'Art flamand et hollandais X, 1908, wollte in der Münchener Zeichnung HdG. 416, die gewöhnlich mit der Radierung des Francen in Verbindung gebracht wird, einen Entwurf für die Radierung des Cattenborch sehen. Erörterungen über die Zeichnung sind jedoch hinfällig, da diese offenbar nicht eigenhändig, sondern eine spätere Imitation ist.

5) Die Radierung von Arendsen ist abgebildet in dem Artikel von Bredius, Oud Holland XXVIII, 1910.

6) Die Zuschreibung des Kasseler Geharnischten an W. Drost durch G. Falck, Kunstbladet, Januar 1924, vermag mich nicht zu überzeugen. Wie mir der langjährige Direktor der Kasseler Galerie, Dr. Gronau, freundlichst mitteilte, zweifelt er nicht an der Urheberschaft Rembrandts und glaubt, daß der Gestalt vielleicht ein italienisches Vorbild zugrunde liegt.

7) Ein ähnliches Thema hat Ferdinand Bol in seinem Bilde des Louvre behandelt, das den Titel führt: Philosophe en méditation.

[8]) Man vergleiche z. B. die Haltung des Kopfes der Venus mit Raffaels Madonna della Sedia.

[9]) Diese Lucretien sind rein gegenständlich Abkömmlinge venezianischer Halbfigurenbildnisse in der Rolle einer Lucretia, wie sie z. B. Palma Vecchio geschaffen hat. — Die Haltung der Rembrandtschen Lucretia ist vielleicht so zu deuten, daß sie mit der Linken die Vorhangschnur des Bettes hält, in dem sie vergewaltigt wurde.

[10]) Vgl. die Zeichnungen HdG. 1358 (Rotterdam), 1191 (Amsterdam).

[11]) Auf folgenden Zeichnungen findet sich ein Kosmograph mit Globus: HdG. 783 (Paris, Gay), 1191 (Amsterdam).

[12]) Solche magischen Kreise findet man reproduziert bei G. C. Horst, Zauber-Bibliothek, 3. Teil, Mainz 1822, »Faustens Miracul-Kunst und Wunderbuch« und in »Magia naturalis et innaturalis oder dreyfacher Höllenzwang«, Stuttgart, Scheible 1849. Vgl. auch Karl Kiesewetter, Faust in der Geschichte und Tradition, 2. Aufl. 1921. — Der Versuch von Adolf Trendelenburg, Rembrandts Faust und Goethe, Berlin 1925, einen Sinn in die Wortbilder des Rembrandtschen Kreises zu bringen, scheint mir verfehlt. Auch Robert Petsch in seiner Besprechung der Schrift von Trendelenburg, Deutsche Literaturzeitung 1926, Heft 20, hat diese Deutung abgelehnt.

[13]) In der magischen Literatur spielt von früh an der Zauberspiegel eine besondere Rolle. In den Werken des Agrippa von Nettesheim und des Paracelsus kommt er öfter vor. Athanasius Kircher in seinem Buche Ars magna lucis et umbrae, 1646, S. 909 wendet sich gegen die Anwendung des Zauberspiegels als Teufelswerk und setzt sich demgegenüber für die natürlichen Wirkungen der Projektion durch die Laterna magica ein, als deren Erfinder er früher galt. — Weiteres über den Zauberspiegel findet man jetzt bei Burdach, Die Disputationsszene und die Grundidee in Goethes Faust, Euphorion Bd. 27, Heft 1, 1926, S. 51. — Auf dem Gemälde von Jacob Cornelisz im Amsterdamer Rijksmuseum »Saul und die Hexe von Endor«, das eine Art Hexenküche enthält, trägt eins der teuflischen Ungeheuer einen Spiegel.

[14]) Wenn man gesagt hat, daß der Geist vermittels des Spiegels, den er in der Hand hält, den magischen Kreis auf das Fenster projiziert, so scheint mir das ausgeschlossen. Einerseits wäre bei der vorliegenden Stellung des Spiegels zu dem Kreise eine solche Projektion unmöglich, andererseits weist die rechte Hand des Geistes mit dem Zeigefinger den Magier auf etwas in dem Spiegel zu Sehendes. Man kann also nur annehmen, daß der Kreis in irgendeiner Verbindung mit der Geisterscheinung selbst steht.

[15]) Vgl. das Buch Amor Proximi Geflossen aus dem Oehl der Göttlichen Barmherzigkeit ..., Frankfurt und Leipzig 1746, S. 96.

[16]) Es ist auch schon einmal die Vermutung ausgesprochen worden, daß die Radierung Paracelsus vorstellen könne, bei J. C. V. Möhsen, Verzeichnis einer Sammlung von Bildnissen, größtenteils berühmter Ärzte, Berlin 1771, Teil I, S. 13. Daraus geht auch hervor, daß damals in Deutschland die Bestimmung des Blattes als Dr. Faustus noch gar nicht allgemein bekannt war.

[17]) Vgl. Meinsma, Spinoza und sein Kreis, S. 200 ff.

[18]) Es sei auch bemerkt, daß sich in Habsburgischem Besitz laut einem im 18. Jahrhundert aufgestellten Verzeichnis ein Stück von Rembrandt mit einer Zauberei befand (Urkunden Nr. 409).

[19]) Als Beispiele aus der italienischen Kunst seien folgende genannt. Ein Bild von Savoldo, New York, Metropolitan-Museum, abgebildet von Hadeln, Art in America 1925; an den vor seinem Arbeitstisch sitzenden Apostel schwebt ein geflügelter Engel von rechts heran, zu dem der Heilige einen ekstatischen Blick emporrichtet. Aus dem Seicento sind am bekanntesten die beiden Fassungen Caravaggios für die Capella Contarelli. Wie auf der in Berlin befindlichen Fassung, so hält auch auf Guercinos Halbfigurenbild des schreibenden



Matthäus in Dresden (Nr. 357) der Engel das Buch des Apostels, während er das Gesicht aus dem Bild heraus auf den Beschauer richtet.

[20]) Abbildg. bei Roberto Longhi, Orazio Borgianni, L'Arte 1914, S. 21 und bei H. Voß, Die Malerei des Barock in Rom, Berlin 1925.

[21]) Auf der Phönix-Radierung von 1659 ist die nackte Figur mit dem Kopf nach vorn nahezu rechtwinklig zur Bildebene in die Tiefe gelegt.

[22]) Vgl. Carl Neumann, Aus der Werkstatt Rembrandts, Heidelberg 1918, S. 85.

[23]) Hofstede de Groot führt das Bild in seinem Verzeichnis Nr. 929 unter dem Titel »ein Ehepaar« auf. Die jüngst vorgeschlagene Benennung »Isaak und Rebekka« vermag mich nicht zu überzeugen. Vgl. Valentiner, Handzeichnungen I, S. 478 Nr. 243.

Kapitel 18

[1]) Nach Nohl, Die Weltanschauungen der Malerei, Jena 1908, sollen diese beiden Arten von Verbildlichung nur bei verschiedenartigen Weltanschauungstypen vorkommen.

[2]) Journal du voyage du Cavalier Bernin en France par M. de Chantelou, herausg. v. Lalanne, Paris 1885, S. 180, 254.

[3]) Vgl. Ludwig Burchard, Die holländischen Radierer vor Rembrandt, Berlin 1917.

REGISTER

I. Personenverzeichnis

Agrippa von Nettesheim 618.
Albani, Francesco 611.
Alberti, Leon Battista 100.
Altdorffer, Albrecht 402.
Angel, Philipp 195.
Anslo, Corn. Claesz 39, 486.
Anslo, Reynier 486.
Arendsz, Arend 318, 398.
d'Arpino, Cavaliere, Giuseppe Cesare 611.
Asselijn, Jan 389.

Baerle, Caspar van 40.
Baglione, Giovanni 97.
Baldinucci, Filippo 52, 60, 69, 76, 77, 87, 92, 93, 170, 335, 454, 483, 538.
Bassano, Jacopo 106, 119, 137, 203, 604.
Basse, W. 323.
Becker, Harmen 74.
Beethoven 84, 171, 591.
Beham, Hans Sebald 169.
Bellini, Gentile 445.
Bellori, Giov. Pietro 21, 97, 105, 110, 118.
Bernini, Lorenzo 55, 599, 600.
Bloemaert, Abraham 235.
Bol, Ferdinand 611, 617.
Bonus, Ephraim 30, 390.
Borcht, Hendrick van der 73.
Boreel, Adam 485, 575.
Borgianni, Orazio 114, 583.
Bos, Lambert van den 45.
Bosch, Hieronymus 12, 167.
Bosse, Abraham 602.
Bourignon, Antoinette 327.
Brandi, Giacinto 569.
Bray, Salomon de 34.
Breen, Daniel van 485.
Brill, Paul 18, 397, 399.
Brouwer, Adriaen 54, 115, 169.
Bruegel, Abraham 93 ff.
Bruegel, Pieter, d. Ä. 12, 167, 203.
Buchel, Arent van 20.
Burckhardt, Jacob 99, 151, 221, 256, 260, 488, 555, 576.
Buytewech, Willem 107, 398, 610.

Callot, Jaques 58, 167, 180, 441, 602, 611.
Campagnola, Giulio 421.
Campen, Jacob van 34.
Campen, Nicolaes van 181.
Capelle, Jan van de 160, 401.
Caravaggio, Michelangelo Amerighi da 13, 21, 56, 104 ff., 106, 107, 110, 118, 136, 163, 185, 200, 478, 595, 596, 604, 618.
Cardano, Girolamo 80.
Carracci, Annibale 13, 15 ff., 18, 56, 64, 316, 397, 421, 432 ff., 445.
Cats, Jacob 486, 608.
Cattenborch, Otto van 93, 559, 617.
Cervantes 229.
Champaigne, Philippe de 611.
Chantelou, Paul Fréart, Sieur de 55, 599, 600.
Christian IV. von Dänemark 129.
Ciartres, François Langlois 280, 572.
Cocq, Frans Banning 336 ff.
Comenius, Joh. Amos 327.
Coninxloo, Gillis van 402.
Coornhert, D. V. 484, 485.
Cornelisz, Cornelis von Haarlem 14, 17, 224.
Cornelisz, Jacob, von Amsterdam 618.
Correggio, Antonio Allegri 228, 432.
Costa, Uriel da 29.
Caurajod, Louis 488.
Craeyer, Louys 71.
Cuijp, Aelbert 562.

Decker, Jeremias de 23, 42, 91, 486.
Delacroix, Eugène 1, 489.
Deyman, Dr. Joan 581.
Dierx, Geertje 68 ff.

Dolce, Lodovico 100 ff.
Domenichino, Domenico Zampieri 234.
Dostojewsky 491.
Dou, Gerard 7, 19, 109, 128.
Drost, Willem 617.
Dullaart, Herman 63.
Dürer, Albrecht 57, 100, 102, 145, 149, 156, 202, 211, 496, 597, 616.
Dusart, Christian 74.
Dyck, Antonius van 186, 266, 277, 395, 562, 596.
Dyk, Jan van 340.

Eeckhout, Gerbrand van den 611.
Elias, Nicolaes 336.
Elsheimer, Adam 14 ff., 18, 107, 114, 119, 120, 203, 243, 316, 397, 402, 418, 463, 604.
Erasmus von Rotterdam 8.
Eyck, Jan van 54, 145.

Faustus, Dr. Johannes 572 ff.
Feti, Domenico 610.
Flinck, Govaert 262, 467.
Fokkens, Melchior 44, 59.
Francen, Abraham 45, 558.
Francken I., Frans 197.
Francken II., Frans 12.
Friedrich Heinrich, Prinz von Oranien, Statthalter der Niederlande 91, 129, 326, 384, 369.
Friedrich von der Pfalz, Winterkönig 327.
Fromentin, Eugène 102, 277, 335, 352, 595.
Fugger, Hans 97, 259.
Furnerius, Abraham 101.

Galenus Doktor 575.
Geest, Wybrand de 94.
Gelder, Aart de 196.
Gentileschi, Orazio 114.
Giorgione, Giorgio Barbarelli 55, 268.
Girolamo da Treviso 200.
Goethe 77, 90, 171, 174, 183, 572, 577, 591.
Gogh, Vincent van 489, 492, 607.
Goltzius, Hendrick 57, 58, 224, 233.
Goudt, Hendrick van 402.
Goya, Francisco 102.
Goyen, Jan van 11, 398.
Greco, Domenico Theotocopuli 605, 606.
Grimmelshausen, H. I. Chr. 327.
Grotius, Hugo 32.
Guercino, Giov. Francesco Barbieri 92, 114, 234, 538, 569, 604, 618.

Hals, Frans 19, 96, 107, 115, 116, 172, 274, 275, 277, 281, 292, 353, 395, 398, 533, 550, 600.
Hamann, I. G. 528.
Heemskerck, Maerten van 191.
Helst, Bartholomaeus van der 346.
Herckmanns, E. 323.
Honthorst, Gerard van 107, 108, 163, 604, 613.
Hooch, Pieter de 8.
Hooft, Pieter Corneliszoon 485, 486.
Hoogstraten, Samuel van 64, 101, 175, 195, 196, 203, 353, 604.
Houbraken, Arnold 4, 11, 14, 61, 62, 63, 64, 77, 78, 93, 94, 203, 246, 290, 335, 360, 455, 501, 596, 604.
Houckgeest, Gerrit 615.
Howard, Thomas, Graf von Arundel 73.
Huber, Wolff 402.
Huygens, Constantin 20 ff., 39, 43 ff., 55, 81, 98, 124, 129, 130, 183, 326, 329.
Huygens, Maurits 39.

Jakobsen, Jens Peter 146.
Jonge, Clement de 45, 552, 573.
Jordaens, Jacob 467.
Joudeville, Isaak 62.

Karl I., König von England 53, 80, 91, 445.
Karl Ludwig, Kurfürst von der Pfalz 73.
Keilh, Bernhard 52, 60, 69, 76 ff., 77, 87, 92, 93, 171, 454 ff., 483.
Ketel, Cornelis 64.
Key, Lieven de 35.
Keyzer, Hendrick de 33 ff., 35, 36.
Keyzer, Thomas de 275, 295, 302, 303, 336, 562.
Kierkegaard, Sören 89, 529.
Kircher, Athanasius 618.
Kleist, Heinrich von 597.
Kolloff, Eduard 4.
Kotter, Christoph 327.
Kretzer, Maerten 45.
Krul, Jan Hermansz 39, 486.
Kuhlmann, Quirin 327.

Lactantius, 333.

Lairesse, Gerard de 546.
Lange, Julius 264, 292.
Lastman, Pieter 13 ff., 21, 38, 98, 101, 104, 111, 114, 118, 122, 123, 129, 179, 189, 196, 206, 224, 227, 228, 239, 243, 247 ff., 249 ff., 312, 316, 317, 372, 397 ff., 398, 488.
Leonardo da Vinci 116, 197 ff., 268, 345, 439, 501, 533, 582, 595, 598.
Leopold Wilhelm, Erzherzog 91.
Lessing, G. E. 97.
Leyden, Lucas van 11, 57, 75, 363, 441.
Lips, Joh. Heinrich 572, 577.
Lievens, Jan 14, 19, 20 ff., 54, 108, 466, 467, 610.
Livius 466.
Lomazzo, Giov. Paolo 275.
Loo, Dr. Albertus van 47.
Loo, Magdalena van 75.
Ludick, Lodewyck van 59, 616.
Lugt, Frits 35, 36, 400.
Lundens, Gerrit 337 ff., 614.
Luther, Martin 482, 494, 495, 496, 617.
Lutma, Jan 313, 556.
Lys, Jan 189.

Malvasia, Carlo Cesare 64.
Manasse ben Israel 28, 29, 330 ff., 487.
Mander, Karel van 14, 43, 58, 64, 96, 106, 257, 596.
Manfredi, Bartolommeo 596.
Mantegna, Andrea 56, 428, 446, 583.
Marino, G. B., Cavaliere 41.
Marlowe, Christopher 32.
Massys, Quentin 108.
Medici, Cosimo, Prinz, später Großherzog Cosimo III. 24, 44, 92, 562, 608.
Medici, Leopoldo, Kardinal 80.
Medici, Maria 341.
Melanchthon, Philipp 482.
Mena, Pedro de 606.
Menzel, Adolf 157.
Michelangelo Buonarotti 53, 78, 96, 189, 258, 466, 496, 552.
Moncornet, Balthazar 280.
Molyn, Pieter 398.
Montaigne, Michel de 80.
Mor, Anton 274.
Moreelse, Paulus 236.
Moretto, Alessandro Bonvicino 200.
Murillo, B. E. 605, 606.

Nanto, Francesco de 200.
Neer, Aart van der 11, 398.
Neumann, Carl 37, 101, 467 ff., 489.
Nietzsche, Friedrich 2,79.

Orlers, J. 13, 22, 91, 256.
Ostade, Adriaen van 153, 169.
Otto, Rudolf 358, 489 ff., 506.
Ovens, Juriaen 467.
Ovid 332, 463.

Palma Vecchio 55, 434, 618.
Paracelsus, Theophrastus 575, 618.
Pels, Andries 25, 222, 240.
Petrarca 182.
Picard, B. 280.
Pietersz, Aert 302, 304.
Piles, Roger de 57, 99, 221, 256, 259, 454, 602, 604.
Pisanello, Antonio Pisano 452, 508.
Poelenburg, Cornelis 14.
Porcellis, Jan 55.
Poussin, Nicolas 97, 611.
Preti, Mattia 188, 238, 478.
Pynas, Jan 18, 123, 181.

Raffael 15, 55, 105, 142, 154, 200, 227, 268 ff., 375 ff., 394, 428, 446, 467, 566, 598, 600, 618.
Reni, Guido 434, 436.
Renialme, Johannes de 45, 92.
Revius, Jacobus 483.
Reynst, Gerrit 44, 53, 59, 445, 608.
Reynst, Jan 44.
Ribera, Jusepe 56, 436.
Riegl, Alois 165, 595.
Rihel, Frederick 562.
Rodin, Auguste 258, 273, 433, 492.
Roghman, Roelant 78.
Rosa, Salvator 604.
Rothe, Johann 328.
Rubens, Peter Paul 49, 60, 75, 79, 80, 102, 130ff., 140, 184, 188ff., 209, 210, 239, 284, 322, 388, 496, 562, 575, 596.
Ruffo, Don Antonio 73, 91, 93, 565 ff.
Ruskin, John 488.
Rijn, Cornelia van 69, 71, 74, 75, 571.
Rijn, Elysabeth Harmansdr van 5, 6 ff., 281, 285.
Rijn, Harmen Gerritsz van 5, 6, 7, 281.
Rijn, Lysbeth van 6, 8.

Rijn, Titus van 46, 68, 71 ff., 436, 535 ff., 561, 568.

Sandrart, Joachim von 4, 14, 37, 38, 60. 61, 67, 98, 108, 221, 262, 596.
Savery, Roelant 402.
Savoldo, Giov. Girolamo 618.
Scheits, Mathias 93.
Schmidt-Degener 326 ff., 341 ff.
Schoubroeck, Pieter 203.
Seghers, Hercules 55, 401 ff., 410 ff., 602
Shakespeare 32, 170, 174, 223, 604.
Simmel, Georg 489.
Six, Jan 14, 40, 44, 372, 391, 446, 486, 557, 614.
Sompel, Pieter van 575.
Soutman, Pieter 131.
Spinoza 29, 70, 487, 575.
Steen, Jan 166, 179.
Stoffels, Hendrickje 69 ff., 312, 428 ff., 483, 532 ff., 570 ff., 609.
Strozzi, Bernardo 188, 610.
Swalmius, Eleazar 39.
Swanenburch, Jacob 12 ff.
Sweelinck, Gerrit Pietersz 14.
Sylvius, Jan Cornelis 39, 41, 46, 389.

Tacitus 468, 472.
Taine, Hippolyte 489.
Teelink, Willem 486.
Tempesta, Antonio 56, 209, 227.
Terborch, Gerard 166, 275.
Tesselschade, Maria 486.
Tholinx, Arnold 40, 557.
Thoré-Burger 340.
Tintoretto, Jacopo 64, 106, 185, 612.
Tizian 106, 133, 154, 189, 226, 227, 244, 268, 274, 375, 395, 421, 444, 454, 455, 498, 570, 598.
Tulp, Dr. Nicolaes 40, 557.

Uylenburch, Gerrit van 45, 55.
Uylenburch, Hendrick van 22, 45, 46.
Uylenburch, Saskia van 39, 46 ff., 68, 69, 159, 172, 197, 208, 232, 233, 235, 237, 260, 283 ff., 312, 324, 356, 483 570.
Uyttenbogaert, Johannes, Remonstranten-prediger 39, 484.
Uyttenbogaert, Johannes, Steuereinnehmer 44, 59.

Valckert, Werner van 239, 336.
Vasari, Giorgio 257, 258.
Velazquez 96, 222 ff., 531 ff., 562, 600 ff.
Velde, Esajas van de 398.
Vendramin, Andrea 44, 53, 445, 608.
Verwout, Jan 71.
Vianen, Adam van 313.
Vinckboons, David 203.
Vischer, Friedrich Theodor 171.
Vischer, Roemer 486.
Vliet, Hendrick Cornelis van 615.
Vliet, Jan Jorris van 19, 280, 572, 610.
Vondel, Joost van den 14, 33, 34, 39, 181, 182, 242, 298, 328, 329, 333, 467, 485, 486, 611, 613.
Voort, Cornelis van der 336.
Vos, Jan 182, 486, 613, 614.
Vossius, Isaak 29.
Vossius, Joh. Gerhard 23.
Vroom, Cornelis 398.

Waterloos, H. F. 42.
Wees, Adriaen de 59.
Whistler, James Mc Neill 349, 539.
Wölfflin, Heinrich 307.

Zesen, Philipp von 23, 24 28, 59.
Ziegler, Philipp 330.

II. Die erwähnten Werke Rembrandts [1])

A. Gemälde

I. Biblische und religiöse Stoffe

1. Altes Testament und Apokryphen

Abraham bewirtet die Engel, Petersburg, B. 223 448
Verstoßung der Hagar, London, Victoria and Albert-Museum, B. 240 .. 218 f., 319
Opferung Isaaks, Petersburg, B. 207 .... 63, **188** ff.
Opferung Isaaks, München 63, 190
Isaak verweigert Esau den Segen, Belton House, B. 217 515
Jakob segnet die Söhne Josefs, Kassel, B. 404 .... 99, 458, 465, 516 ff., **517**
Findung Mosis, Philadelphia, Johnson, B. 195 247
Verklagung Josefs durch Potiphars Weib, Berlin, B. 402 .... 457, 458
Der Prophet Bileam, früher Prag, Slg. Hoschek, Valentiner S. 3 610
Das Opfer Manoahs, Dresden, B. 243 .... 356 ff., **357**, 521
Die Hochzeit Simsons, Dresden, B. 222 .... **194** ff., 351
Simson bedroht seinen Schwiegervater, Berlin, B. 210 .... 182, 187
Simson im Schoße der Dalila, Berlin, B. 6 .... 119, 183
Blendung Simsons, Frankfurt, B. 211 .... 183, **184** ff., 305, 351
David vor Saul die Harfe spielend, Frankfurt a. M., B. 46 .... 124, 518
David vor Saul die Harfe spielend, Haag, B. 529 .. 99, 423, 471, 478 f., **518**, 566, 594
David mit dem Haupte Goliaths vor Saul, Amsterdam, Goudstikker, Valentiner W. G. 1 .... 121, 122
Versöhnung von David und Absalom, Petersburg, B. 244 ..... 182, **219** f., 317, 514
Bathseba bei der Toilette, Rennes, B. 558 244
Bathseba bei der Toilette, ehemals Haag, Steengracht, B. 246 .. 244, 247, **248**, 430
Bathseba, Louvre, B. 354 .... 244, 428 ff., **429**
Jeremias über die Zerstörung von Jerusalem trauernd, früher Petersburg, Stroganoff, B. 39 110
Das Mahl der Esther, Moskau, B. 411 .... 472, 474
Haman vor Esther und Ahasver, Bukarest, B. 530 .... 471, 475, 476
Der gestürzte Haman, Petersburg, B. 531 .... 476, 594
Die Vision Daniels, Berlin, B. 332 .... 382, 389, 417, 522
Mene Tekel, Knowsley House, B. 209 .... 187 f.
Susanna im Bade, Haag, B. 193 .... 251 f.
Susanna und die beiden Alten, Berlin, B. 322 .. 249, **250** ff., 317, 354, 355, 370, 417
Susanna im Bade, Louvre, B. 324 254
Oberkörper einer nackten Frau, im Zusammenhang mit den Susanna-Darstellungen, Bayonne, Musée Bonnat, B. 323 255
Tobias und seine Frau mit der Ziege, Moskau, Tschugin, Valentiner W. G. 2 **117** f., 146, 150
Tobias und seine Frau mit der Ziege, Berlin, B. 249 462
Tobias und seine Frau, Richmond, Cook, B. 331 .... 423, 461, **462**, 474
Tobias erschrickt vor dem Fisch, Glasgow, B. 344 421
Augenheilung des Tobias, Brüssel, Arenberg, B. 216 .... 149, **150**, 462
Der Engel verläßt die Familie des Tobias, Louvre, B. 219 ...... **190** ff., 357, 522
Ungedeutete biblische Szene, Holland, Slg. Chabot, veröffentlicht von Hofstede de Groot, Burlington Magazine, März 1924 122

[1]) Die fettgedruckten Zahlen bedeuten die Seite, auf der sich eine Abbildung des Werkes befindet.



2. Neues Testament

a) Vorgeschichte und Kindheit

Zacharias im Tempel, B. 42 .... **313**, 612
Predigt Johannes des Täufers, Berlin, B. 215 .... 26, 175, 203 ff., **205**, 505
Besuch Mariae bei Elisabeth, B. 241 .... 211, **212**, 317, 318, 343
Anbetung der Hirten im Stall, München, B. 315 384
Anbetung der Hirten im Stall, London, B. 316 .... 384, **385**
Anbetung der Könige, Stockholm, Granberg, Valentiner W. G. Nr. 23 525
Anbetung der Könige, London, Buckingham Palace, B. 406 .... 480, **525**
Darbringung im Tempel, Hamburg, B. 7 .... 122, **123**, 138
Darbringung im Tempel, Haag, B. 44 .... 125, **126** f., 314, 369, 612
Heilige Familie, München, B. 38 .... 128, 154
Heilige Familie, Louvre, B. 242 .... **154**, 462
Heilige Familie, Downton Castle, B. 250 .... 154, 155, 386
Heilige Familie, Petersburg, B. 251 .... 154, 156
Heilige Familie, Kassel, B. 252 .... 154, 155 f., 428, 583

b) Lehren Christi, Gleichnisse

Der Arbeiter im Weinberg, Petersburg, B. 220 .... 151, **152**
Der barmherzige Samariter, London, Walace-Museum, B. 123 175
Der barmherzige Samariter, Louvre, B. 328 .... 354, **378** ff., 412
Der barmherizige Samariter, Berlin, B. 329 387
Rückkehr des verlorenen Sohnes, Petersburg, B. 533 .... 479 f., **513**, 514, 593

c) Vorbildliche Handlungen, Auffassungen, Wunder Christi

Vertreibung der Händler aus dem Tempel, Moskau, Rumiantzoff-Museum 118
Der Zinsgroschen, London, Otto Beit, Valentiner S. 11 .... 125 126
Der Zinsgroschen, London, Lord Allendale, B. 403 .... 458 ff., **459**, 472, 582
Christus und die Samariterin, früher Berlin, Kappel, Valentiner S. 379 .... 422, 460
Christus und die Samariterin, Berlin, B. 408 460
Christus und die Samariterin, Petersburg, B. 592 .... 422, 460
Christus und die Ehebrecherin, London, B. 247 .... 45, 92, 314, 354, **369** f.
Auferweckung des Lazarus, Paris, Sedelmeyer, Valentiner W. G. 17 .... 123, **138**
Christus im Sturm auf dem Meere, Boston, Gardner-Museum, B. 120 140

d) Passion und Apostelgeschichte

Petrus unter den Knechten des Hohenpriesters, B. 5 .... 119, 120
Verleugnung Petri, Petersburg, B. 405 .... **464**, 465
Christus an der Martersäule, Wien, von Auspitz, B. 540 .... 119, 122, 123
Christus von zwei Schergen an die Martersäule gefesselt, Darmstadt, B. 534 423, 436
Aktstudie für eine Geißelung Christi, München, Slg. Carstanjen, B. 317 436
Christus dem Volke vorgeführt, London, B. 214 .... 31, **201**, 316, 443
Handwaschung des Pilatus, New York, B. 532 .... 471, 476 ff., **477**, 594
Aufrichtung des Kreuzes, München, B. 124 .... 129 ff., 465
Kreuzabnahme, München, B. 125 .... 129, **132**
Kreuzabnahme, Petersburg, B. 126 .... 133, 137, 465
Kreuzabnahme, früher Frankfurt, Slg. Gans, Valentiner W. G. 72 465
Grablegung, München, B. 128 .... 63, 129, 134, 136 f., 314
Auferstehung Christi, München, B. 131 .... 129, 135 f., 140, 509
Himmelfahrt Christi, München, B. 127 .... 129, 133, **134**, 142, 496, 506

Judas bringt die Silberlinge zurück, B. 10 ... 21, 31, 98, 124, 137
Christus und Magdalena, London, Buckingham Palace, B. 221 . 213, **214**, 218, 317, 380
Christus und Magdalena, Braunschweig, B. 333 ... 380, **381**, 417, 505
Christus in Emmaus, Paris, Musée Andrée, B. 9 ... 120, **121**, 463
Christus in Emmaus, Louvre, B. 326 ... 354, **373** ff., 499
Christus in Emmaus, Kopenhagen, B. 327 ... 386, 499, 583
Christus in Emmaus, Louvre, B. 519 ... 474
Der ungläubige Thomas, Petersburg, B. 133 ... 140, 142
Petrus im Gefängnis, Brüssel, Prince de Rubempré de Mérode, B. 41 ... 110, 112

3. Bildnisse und Darstellungen von Christus, heiligen und frommen Personen

Brustbild Christi, Haag, Bredius, Valentiner W. G. Nr. 60 ... 374, 497
Christusstudie, Philadelphia, Johnson, B. 412 ... **497**
Christusbildnis, B. 415 ... **498**
Christusbildnis, Schloß Pawlowsk, B. 591 ... 497
Christusbildnis, Rogalin, Posen, Graf Raczynski, B. 417 ... 498
Evangelist Matthaeus, Louvre, B. 521 ... 578, **579**
Evangelist Johannes, München, B. 481 ... 578
Evangelist Lucas, Pittsburg, Schwab, B. 502 ... 578
Evangelist Marcus (?), B. 525 ... 578, 580
Apostel Bartholomaeus, New York, Friedsam, Valentiner W. G. Nr. 21 ... 577
Apostel Bartholomaeus, New York, Goldmann, Valentiner W. G. Nr. 82 ... 578
Apostel Jacobus, Toledo, Ohio, Slg. Willis, B. 485 ... 580
Apostel Thomas, Kassel, B. 383 ... 578
Petrus, Stockholm, B. 135 ... 577
Paulus im Gefängnis, Stuttgart, B. 2 ... 108
Paulus am Schreibtisch, Wien, B. 35 ... **109**, 578
Paulus, Bremen, Kunsthalle, B. 34 ... 9
Paulus schreibend, Philadelphia, Widener, B. 382 ... 578
Der heilige Anastasius, Stockholm, B. 40 ... 147
Der heilige Franciscus, London, Beit, B. 218 ... 521
Lesender Eremit, Louvre, B. 557 ... 110, **111**
Junger Kapuzinermönch, B. 482 ... 581
Kapuzinermönch in einem Blatt Papier lesend, B. 483 ... 581
Kapuzinermönch geradeaus blickend, London, B. 484 ... **580**, 581
Nonne, Épinal, B. 511 ... 581

II. Antike Mythologie und Geschichte. Allegorie

Entführung der Proserpina, Berlin, B. 70 ... 224, 398
Raub der Europa, Berlin, Leopold Koppel, B. 71 ... **225**, 399
Diana und Aktaeon, Fürst Salm, B. 196 ... 175, **226** ff., 247, 399
Diana im Bade, London, Valentiner W. G. Nr. 37 ... 175, 247, 399
Raub des Ganymed, Dresden, B. 197 ... 174, 228 ff
Gefesselte Andromeda, Haag, Valentiner S. 104 ... 241
Venus den Mars erwartend (Danae), Petersburg, B. 194 ... 189, 242, **243** ff., 334
Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis, New York, Kahn, B. 407 ... 463
Q. Fabius Maximus, Paris, Sedelmeyer, Valentiner S. 373 ... 466, 473
Mahl des Civilis, Stockholm, B. 520 ... 73, 99, 406 ff., **471**
Eintracht des Landes, Rotterdam, B. 321 ... 324 ff., **325**, 350, 614



III. Genrehaftes. Interieurszenen. Figurenstudien. Stilleben

Der Geldwechsler, Berlin, B. 1 .... 108, 163
Schlafender Alter, Turin, B. 8 112
Philosoph, Louvre, B. 122 .... 147, **148**, 155
Philosoph, Louvre, B. 121 .... 147 ff.
Der Alte mit der roten Mütze, Berlin, B. 389 178
Toilettenszene, Wien, Liechtenstein, B. 69 244
Goldwägerin, Dresden, B. 304 163
Junges Mädchen mit einem Besen in der Hand, Petersburg, B. 398 617
Badende Frau (Hendrickje), London, B. 353 430
Frau im Bett (Hendrickje), Edinburg, B. 435 430
Rohrdommeljäger, Dresden, B. 238 308
Stilleben mit toten Pfauen, Holland, Slg. Chabot, B. 239 .... **309** ff., 319
Jagdstilleben mit toter Rohrdommel, Privatbesitz 612
Geschlachteter Ochse, Philadelphia, Johnson, B. 575 456
Geschlachteter Ochse, Louvre, B. 421 .... 99, 455, **456**
Geschlachteter Ochse, Glasgow, B. 422 .... 455, 456

IV. Bildnisse

1. Selbstbildnisse

a) Rembrandt allein

Selbstbildnis, Kassel, B. 11 114
Selbstbildnis, lachend, B. 12 .... **115**
Selbstbildnis, 1629, Gotha, B. 13 82
Selbstbildnis, lachend, Byfleet, F. Stoop, B. 15 .... 83, 115
Selbstbildnis, 1629, Haag, B. 16 .... 82, 114
Selbstbildnis, 1630, Sammlung Esterhazy, B. 17 .... **82**
Selbstbildnis mit Federbarett, 1629, Boston, Gardner-Museum, B. 18 117
Rembrandt stehend in der Werkstatt, Boston, Mrs. Sherman 609
Rembrandt stehend mit Pudel, 1631, Paris, Petit Palais, B. 550 276
Selbstbildnis, 1634, Louvre, B. 164 28
Selbstbildnis, Haag, B. 165 282
Selbstbildnis, Berlin, B. 167 84
Selbstbildnis mit Sturmhaube, 1634, Haag, B. 169 282
Selbstbildnis, London, Wallace-Museum, B. 171 84
Selbstbildnis mit Federbarett, 1635, Wien, Liechtenstein, B. 174 .... 282, **283**
Selbstbildnis, London, Captain Heywood Lonsdale, B. 175 85
Selbstbildnis, 1640, London, B. 256 .... 84, **85**, 269, 395
Selbstbildnis, Weimar, B. 257 85
Selbstbildnis, Karlsruhe, B. 258 .... 86, 395
Selbstbildnis mit Zweihänder, Cambridge, B. 348 534
Selbstbildnis, Wien, B. 424 534
Selbstbildnis, 1655, Berlin, von Mendelssohn, B. 426 86
Selbstbildnis, 1657, Dresden, B. 427 .... 86, 88
Selbstbildnis, 1658, New York, Frick, B. 428 .... **87**, 534
Selbstbildnis, London, B. 433 .... 87, 534
Selbstbildnis, 1661, Rossie Priory, B. 501 88
Selbstbildnis, Wien, B. 505 88
Selbstbildnis, lachend, München, Pinakothek, Slg. Carstanjen, B. 506 .... **89**, 594
Selbstbildnis, London, Lord Iveagh, B. 508 .... **88**, 535



b) in Gesellschaft

Rembrandt und Saskia beim Mahle, Dresden, B. 157 ...... 49, 83, 171 f., 274, 483
Rembrandt und Saskia bei der Toilette, London, Buckingham Palace, B. 158 49
Rembrandt nach Hendrickje Akt malend, Glasgow, B. 352 .... 66, 430

2. Familienmitglieder Rembrandts

Rembrandts Vater, Paris, Dr. Paul Müller, B. 541 7
Rembrandts Mutter, Haag, Bredius B. 19 7
Rembrandts Mutter (?), Wien, B. 262 .... 285, **286**
Saskia, Paris, Musée André, B. 149 46
Saskia in halber Figur, Kassel, B. 150 .... 47, 260
Saskia lachend, Dresden, B. 151 47
Saskia, früher London, Mrs. Joseph, B. 154 .... **48**
Saskia, Paris, Edmond de Rothschild, B. 155 292
Saskia, Pittsburg, Byers, B. 156 .... 284, **285**
Saskia mit der roten Blume, Dresden, B. 264 292
Saskia, Berlin, B. 265 293
Hendrickje Stoffels, Louvre, B. 350 .... **532**, 533
Hendrickje Stoffels, Berlin, B. 437 533
Titus bei der Schularbeit, London, Lord Crawford, B. 441 537
Titus, New York, B. 442 .... **535**, 536
Titus lesend, Wien, B. 443 .... **537**
Titus, London, Wallace-Museum, B. 444 538

3. Bekannte Personen

a) Männer (alphabetisch)

Herr aus der Familie Beresteyn, New York, Havemeyer, B. 82 264
Brustbild des Ephraim Bonus, Amsterdam, Dr. Manheimer, B. 361 390
Nicolaes Bruyning, Kassel, B. 367 539
Willem Burggraeff, Dresden, B. 96 .... **262**
Der Schreibmeister Coppenol, Kassel, B. 74 266
Maerten Daey, Paris, Robert de Rothschild, B. 107 .... 276, 278
Jeremias de Dekker, Petersburg, B. 498 42
Johannes Elison, Paris, Eugène Schneider, B. 109 277
Maurits Huygens, Hamburg, B. 76 39
Jan Hermansz Krul, Kassel, B. 98 .... 39, **267**
Gerard de Lairesse, Berlin, Koppel, Valentiner, S. 503 547
Maerten Looten, London, Holford, B. 72 264
Jan Six, Farbenskizze, Sammlung Bonnat, B. 319 392
Jan Six, Amsterdam, Slg. Six, B. 371 .... 40, **539**, 540
Eleazar Swalmius, Antwerpen, B. 226 .... 39, **265**
Arnold Tholinx, Paris, Musée André, B. 449 40
Johannes Uyttenbogaert, Prediger, B. 562 .... 39, 264, 277

b) Frauen

Margarete van Bilderbeecq, Gattin des Willem Burggraeff, Frankfurt, B. 97 .. 262
Frau des Maerten Daey, Paris, Robert de Rothschild, B. 108 276
Gattin des Johannes Elison, Paris, Eugène Schneider, B. 110 277
Katharinea Hooghsaet, Penrhyn Castle, B. 454 .... 543, 551
Anna Wymer, Mutter des Jan Six, Amsterdam, Slg. Six, B. 280 40

4. Unbekannte Männer und Knaben

Mann am Schreibtisch, Petersburg, B. 50 ... 265
Männliches Bildnis, Brüssel, B. 283 (Gegenstück zu B. 284) ... 270
Junger Mann, Cincinnati, Charles Taft, B. 100 ... 277
Stehender Mann, Kassel, B. 254 ... **278**, 310, 342
Männliches Bildnis, Wien, B. 93 (Gegenstück zu B. 94) ... 294
Der Mann mit dem Falken, London, Herzog von Westminster, B. 268 (Gegenstück zu B. 269) ... **392**, 394, 544
Männliches Bildnis, New York, Havemeyer, B. 266 (Gegenstück zu B. 267) ... 395
Bildnis eines Geistlichen, München, Pinakothek, Slg. Carstanjen, B. 290 ... 396
Fahnenträger einer Schützengilde, B. 370 ... **540**, 541
Männliches Bildnis, Philadelphia, Widener, B. 489 (Gegenstück zu B. 490) ... **544**
Bildnis eines Knaben, Paris, Rothschild, B. 177 ... 536
Bildnis eines Knaben, Richmond, Cook, B. 440 ... 536

5. Unbekannte Frauen

a) Junge Frauen und Mädchen

Junges Mädchen, stehend, das die behandschuhte Rechte auf einen Stock stützt, Paris, Schickler, B. 551 ... 233
Junge Frau, Wien, Akademie, B. 75 ... 263
Dame mit dem Fächer, London, Buckingham Palace, B. 284 (Gegenstück zu B. 283) ... 270, 544
Weibliches Bildnis, Amsterdam, B. 274 ... 270, **271**
Junges Mädchen, stehend, früher Berlin, James Simon, B. 53 ... 275, 295
Brustbild eines jungen Mädchens, Haag, B. 52 ... 276
Weibliches Bildnis, Wien, B. 94 (Gegenstück zu B. 93) ... 294
Dame mit Fächer, London, Herzog von Westminster, B. 269 (Gegenstück zu B. 268) ... **393**, 394
Weibliches Bildnis, New York, Havemeyer, B. 267 (Gegenstück zu B. 266) ... 395
Bildnis einer jungen Frau, Petersburg, B. 453 ... **542**
Bildnis einer jungen Frau, Kopenhagen, B. 452 ... **543**
Weibliches Bildnis, Philadelphia, Widener, B. 490 (Gegenstück zu B. 489) 544, **545**
Bildnis einer Frau mit Nelke, New York, B. 536 (Gegenstück zu B. 535) 545, **546**, 593

b) alte Frauen

Porträt einer Siebzigjährigen, Paris, A. Preyer ... **273**
Bildnis einer alten Dame, London, B. 493 ... **550**
Brustbild einer Greisin, Petersburg, B. 394 ... 551
Kniestück einer Greisin, Petersburg, B. 393 ... 551
Greisin mit aufgeschlagenem Buch, London, Herzog von Buccleugh, B. 395 .. **551**
Alte Frau, sich die Nägel schneidend, New York, B. 497 ... **552**

6. Reiterbildnisse

Der Amsterdamer Kaufmann Frederick Rihel, Panshanger, B. 366 ... 562
Junger Mann in polnischer Tracht, New York, Frick ... **563**, 564

7. Greise, Rabbiner, exotische, phantastische, mythologische Gestalten

Bärtiger Alter mit Käppchen, Valentiner W. G. 95 ... 280
Bildnis eines Greises, Kassel, B. 32 ... 286
Rabbiner, Prag, Nostitz, B. 198 ... 287, **288**
Rabbiner, Hampton Court, B. 201 ... 287
Orientale, London, Duke of Devonshire, B. 199 ... 288, **289**
Brustbild eines Türken, München, B. 147 ... 290



Ein Fahnenträger, Paris, Robert de Rothschild, B. 206 .... **291**, 541
Männliches Bildnis mit Pelzhaube, Petersburg, B. 228 292
Ein Alter mit Stock, Dresden, B. 296 395
Rabbiner, Berlin, B. 297 .... **395**
Der Mann mit dem Goldhelm, Berlin, B. 356 455
Zwei Neger, Haag, B. 513 .... 26, 546
Greis mit Käppchen, Petersburg, B. 388 .... **548**
Greis mit langem, weißem Bart, Dresden, B. 386 .... **549**
Greisenbildnis, Florenz, B. 479 549
Alter Jude, Petersburg, B. 387 550
Greis, die Stirn auf die rechte Hand stützend, London, Devonshire, B. 381 555
Aristoteles, New York, Huntington, B. 385 .... 91, **565** ff.
Homer, Haag, B. 524 .... 471, 479, 566
Mars, Glasgow, B. 418 .... **567**
Mann im Harnisch, Kassel, B. 464 568
Ein Falkenjäger, Schwedischer Privatbesitz, Valentiner, W. G. S. 97 a 615

8. Frauen in mythologischer Verkleidung

Bellona, B. 569 .... 232, 568
Flora in Vorderansicht, London, Buccleugh, B. 186.............. 235, **236**, 312, 570
Flora in Seitenansicht, Petersburg, B. 189 235
Flora, Brustbild, B. 190 235
Flora, Brustbild, Valentiner, S. 138 235
Flora, Blumen darreichend, New York, Huntington, B. 420 .... 312, 570
Lucretia, B. 595 571
Lucretia, 1666, Amerika, Privatbesitz **571**
Minerva, früher Rheims, Charbonneau, B. 76 232
Minerva, Berlin, B. 68 232
Minerva, Amerika, Privatbesitz 182, 237, 238
Minerva, Petersburg, B. 419 567
Sibylle, Newport, Davis, B. 528 .... 234, 571
Sophonisbe, Madrid, B. 191 .... 182, 237
Venus, den Amorknaben liebkosend, Louvre, B. 439 571

9. Gruppenbildnisse

a) Familienbilder

Jan Pellicorne mit Sohn, London, Wallace-Museum, B. 79 .... 294, 535
Gattin des Jan Pellicorne mit Tochter, London, Wallace-Museum, B. 80 294, 295, 535
Ein Ehepaar, Boston, Gardner-Museum, B. 99 295
Der Schiffsbaumeister und seine Frau, London, Buckingham Palace, B. 105 **296** f.
Der Mennonitenprediger Anslo und seine Frau, Berlin, B. 282 .. 39, 297, **298** ff., 305
Ein junges Ehepaar (Judenbraut), Amsterdam, B. 538 ....591 ff., **592**
Familienbildnis, Braunschweig, B. 539 .... 312, 588 ff., **589**

b) Korporationsstücke

Anatomie des Dr. Tulp, Haag, B. 55 .... 40, 301, **302** ff.
Anatomie des Dr. Deyman, Amsterdam, B. 450 .... 581 ff.
Die Nachtwache, Amsterdam, B. 253 .... 278, 326, 335 ff., **338**, 364, 367, 586
Die Staalmeesters, Amsterdam, B. 486 .... 73, 584 ff., **585**, 93

V. Landschaften

Landschaft mit der Taufe des Kämmerers, Valentiner W. G. Nr. 41 ...... **403** f.
Landschaft mit dem barmherzigen Samariter, Krakau, B. 229 404

Landschaft mit einem Obelisk, Boston, Gardner-Museum, B. 230 405
Stadt am Berg mit Gewölk, Braunschweig, B. 231 .... **405**, 418
Landschaft mit einer Steinbrücke, Amsterdam, B. 232 405
Landschaft mit einem Kastell, London, Wallace-Museum, B. 233 406
Flußlandschaft mit Brücke, Berlin, B. 234 406
Landschaft mit einer Stadt in der Ferne, London, Lord Northbrook, B. 235 .. 406
Landschaft mit einem Flußtal, früher Berlin, Marcus Kappel, Valentiner S. 238 . **410**
Kanal mit Schlittschuhläufern, Kassel, B. 341 417
Landschaft mit Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, Dublin, B. 342 .... 386, 418
Landschaft mit Ruinen auf dem Berge, Kassel, B. 343 .... 418, **419**
Landschaft mit einer Windmühle, Philadelphia, Widener, B. 345 419

B. Radierungen

(nach den Nummern von Bartsch geordnet)

11 Titus 536
18 Selbstbildnis mit dem Säbel 282
19 Rembrandt und Saskia bei der Arbeit 50, 86
21 Selbstbildnis 84, **269**
22 Selbstbildnis, arbeitend 85, **86**, 87, 88, 553
23 Selbstbildnis mit dem Federbusch 282, 283
28 Der Sündenfall .... **245** f., 473
29 Bewirtung der Engel durch Abraham 448
30 Verstoßung der Hagar 216, 219, 316
35 Opferung Isaaks 447, **448**
36 Vier Illustrationen zu Manasse ben Israel, La Piedra gloriosa 29, 39, 330 ff., 487
39 Joseph und Potiphars Weib 174
40 Triumph des Mardochai 317, 319, 343, 366, 443
41 David, betend **522**
42 Der blinde Tobias **439**
43 Der Engel verläßt die Familie des Tobias 192, **193**, 358, 522
44 Verkündigung an die Hirten 140, 142, 208, 398, 399, 506
45 Anbetung der Hirten im Stall bei Kerzenlicht 426, 527
46 Anbetung der Hirten in der Hütte bei Nacht und Laternenschein 450, 527
47 Die Beschneidung im Stall 439, **526**, 527
48 Beschneidung Christi 125
49 Darbringung im Tempel, in Breitformat 368, 369
50 Darbringung im Tempel, in Hochformat .... 423, 451, **510** f.
51 Darbringung im Tempel 125, 126
53 Flucht nach Ägypten bei Laternenschein **449**
55 Flucht nach Ägypten 439
56 Die große Flucht nach Ägypten 402
57 Ruhe auf der Flucht nach Ägypten 387, 450
60 Rückkehr der Eltern Christi aus Ägypten 422, 439
61 Maria mit Kind in Wolken .... 153, 487.
62 Heilige Familie; Maria säugend 153, 160
63 Heilige Familie mit der Katze 153, 426, 428, 439, 526
64 Der Jesusknabe unter den Schriftgelehrten sitzend 437, **438**, 440
65 Der stehende Jesusknabe unter den Schriftgelehrten 438
66 Der Jesusknabe im Tempel lehrend 125
67 Christus lehrend (La petite Tombe) 440, 504, **505**



68 Der Zinsgroschen 459
69 Austreibung der Händler aus dem Tempel .... **202** f., 496
70 Christus und die Samariterin 422, 460, **461**, 511
71 Christus und die Samariterin 200, 315, 318, 496, 511
72 Auferweckung des Lazarus 358, **359**, 366
73 Auferweckung des Lazarus 138, **139**, 140, 305, 358
74 Christus die Kranken heilend (Hundertguldenblatt) .... 354, 360 ff., **361**, 372, 374
75 Christus am Ölberg .... 501 f.
76 Christus dem Volke vorgeführt, in Querformat .... 334, **441** ff.
77 Christus dem Volke vorgeführt 92, 201
78 Die drei Kreuze .... 452, **506**, **507** ff.
81 Kreuzabnahme 92, 133
83 Kreuzabnahme bei Fackelschein .... **509** f.
84 Grabtragung Christi 360
85 Maria mit den Marterwerkzeugen 487
86 Grablegung Christi 377, **446**, 447, 450, 510
87 Christus in Emmaus 474, **500**, 582
88 Christus in Emmaus 374
89 Erscheinung Christi unter den Jüngern 437
90 Der barmherzige Samariter 315, 317, 378
91 Rückkehr des verlorenen Sohnes 512
92 Enthauptung Johannes des Täufers 319, 343, 363, 443
94 Heilung des Lahmen durch Petrus und Johannes 444
97 Steinigung des Stephanus 187, 315
99 Tod der Maria .... 207 ff., 211, 365, 487
100 Hieronymus am Fuß eines Baumes lesend 26, 420
101 Hieronymus kniend 111, 112, 521
103 Der heilige Hieronymus bei dem Weidenstumpf 420
104 Der heilige Hieronymus lesend in bergiger Landschaft **420**
105 Der heilige Hieronymus im Zimmer 388, 449, 578
107 Der heilige Franciscus 399, 487, **523**
109 Liebespaar und Tod 323, 613
110 Phönix-Allegorie .... **332** f., 619
111 Schiff der Fortuna 323, 329
112 Hochzeit des Jason mit Creusa 40, 58, 372
113 Dreikönigsstern 178, 450
114 Große Löwenjagd .... 209 f.
115 Jagd mit den zwei Löwen 209
116 Jagd mit einem Löwen 209
117 Reiterschlacht 209
121 Rattengiftverkäufer 165, **166**, 399
124 Kuchenbäckerin **164**
125 Kolfspieler **426**, 427, 558
126 Die Synagoge .... **370** ff.
128 Der Schulmeister 387
129 Quacksalber **170**
130 Der Zeichner bei Kerzenlicht 63, 66, **311**, 387
157 Das Schwein 176
158 Schlafender Hund 176
159 Seemuschel 52, 308
172 Zerlumpter Kerl **169**

174 Bettler auf Erdhaufen **168**
176 Bettler an der Haustür 166
177 Stehender Bauer 169
178 Stehender Bauer 169
179 Der Stelzfuß **167**, 168
186 Das Paar auf dem Bett 173
187 Der Mönch im Kornfeld 173
188 Sogenannter Eulenspiegel 173
189 Das Pärchen und der schlafende Hirt 173
190 Pissender Mann 174
191 Pissende Frau 174
192 Der Zeichner nach dem Modell 65, **66**, 616
193 Männlicher Akt, sitzend 65, 435
194 Zwei männliche Akte 435
195 Badende Männer 426
196 Männlicher Akt, am Boden sitzend 435
197 Die Frau am Ofen **431**
198 Nackte Frau auf einem Erdhügel 241
199 Die Frau mit dem Hut 431
200 Frau ihre Füße badend 431
201 Diana im Bade .... 240 f.
202 Die Frau mit dem Pfeil 434
203 Jupiter und Antiope **432**
204 Jupiter und Antiope .... 241 f.
209 Ansicht von Omval 615
210 Ansicht von Amsterdam 35
211 Landschaft mit dem Jäger 421
212 Landschaft mit den drei Bäumen .... 402, 410 ff.
213 Der Milchmann 408
217 Die drei Hütten 413
218 Landschaft mit dem viereckigen Turm 413
221 Der Kanal 408, **409**
222 Der Waldessaum 409
224 Heuschober und Schafherde **408**
225 Die Hütte mit dem Heuschober **407**
226 Die Hütte mit dem großen Baum 407
227 Landschaft mit dem Obelisk **413**
233 Die Mühle 407
234 Das Landgut des Goldwägers **412**
261 Mann mit Halskette und Kreuz 388, 540
264 Jan Antonides van der Linden 561
265 Greis mit gespaltener Mütze 554
266 Jan Cornelis Sylvius 39
269 Manasse ben Israel 29, 39
270 Der Magier (Faust) .... 334, 572 ff., **574**
271 Anslo 39, 271, 557
272 Clement de Jonge 45, 440, 553, **554**, 558
273 Abraham Francen 46, 558, **559**
274 Der alte Haaring 554, 555, 556
275 Der junge Haaring 554, 555, 556
276 Jan Lutma **556**

277 Jan Asselyn 389
278 Ephraim Bonus 30, 390
279 Johannes Uyttenbogaert, Prediger 39
280 Jan Cornelis Sylvius 39, 41, 389
281 Jan Uyttenbogaert, „der Goldwäger" 44, 297, 301
282 Der kleine Coppenol 557, 617
283 Der große Coppenol 557
284 Arnold Tholinx 40, 557
285 Jan Six .... 40, **390** ff., 553, 555, 558, 559
310 Bildnis eines Knaben 536
316 Selbstbildnis, lachend 83
340 Sibylle (sogenannte Judenbraut) 233, **234**
342 Saskia als heilige Katharina 233, 487
348 Rembrandts Mutter **6**
354 Rembrandts Mutter 273

C. Zeichnungen

I. Biblische und religiöse Darstellungen

1. Altes Testament und Apokryphen

Hagar und Sarah vor Abraham, Slg. Bonnat, HdG. 665 .... **217**
Verstoßung der Hagar, London, HdG. 865 216
Hagar in der Wüste, Hamburg, HdG. 343 218
Opferung Isaaks, London, HdG. 866 190
Loth und seine Töchter, Weimar, Goethehaus, HdG. 528 174
Segnung Jakobs durch Isaak, Chatsworth, HdG. 829 515
Josef in Ägypten Korn austeilend (nach Lastman), Albertina, HdG. 1402 206
Moses auf dem Berge Nebo, Haag, Dr. Hofstede de Groot, Valentiner 127 612
Das Opfer Manoahs, Berlin, HdG. 31 .... **191**, 192, 357
Das Opfer Manoahs, Stockholm, HdG. 1546 358
Das Opfer Manoahs, Dresden (früher Paris, Mathey), HdG. 791 358
David schneidet Saul den Mantelzipfel ab, Albertina, HdG. 1404 174
Der Prophet Nathan vor David, New York, Pierpont Morgan, Valentiner 168 519
Der Prophet Nathan vor David, Berlin, HdG. 34 617
Der Prophet Nathan vor David, Frankfurt, HdG. 327 617
David ernennt Salomo zu seinem Nachfolger, Chatsworth, HdG. 830 .... **515**
Vision Daniels, Slg. Bonnat, HdG. 677 .... 383, **384**
Triumphzug der Judith, Valentiner 216 182
Tobias erschrickt vor dem Fisch, Albertina, HdG. 1406 421
Die Augenheilung des Tobias, Louvre, HdG. 600 610
Die Augenheilung des Tobias, Paris, Th. Reinach, HdG. 815 610
Die Augenheilung des Tobias, Kopenhagen, G. Falck, Valentiner 251 610
Der Engel verläßt die Familie des Tobias, New York, Pierpont Morgan, HdG. 1100 465
Susanna und die beiden Alten (nach Lastman), Berlin, HdG. 45 .... 249, **251**
Susanna und die beiden Alten, Berlin, HdG. 44 251
Zwei Köpfe, zum Berliner Susannabild, Berlin, Schwabach, Valentiner 264 253
Studie eines Juden zum Berliner Susannabild, London, Oppenheimer, HdG. 986 253
Sitzende Frau mit entblößtem Oberkörper, Studie zu einer Susanna, HdG. 46 255
Susanna und die Alten, Amsterdam, HdG. 1167 253
Susanna, zur Richtbank geführt, durch Daniel gerettet, Oxford, HdG. 1133 334

2. Neues Testament

a) Vorgeschichte und Kindheit

Predigt Johannes des Täufers, Slg. Bonnat, HdG. 687 583
Sammelstudie, darunter Entwurf für Figuren zu der Berliner Predigt Johannes des Täufers, Berlin, HdG. 158 207
Gruppe von sieben Personen, die einer Predigt zuhören (vielleicht für die Berliner Täuferpredigt), Berlin, HdG. 85 611
Anbetung der Könige, Turin, Valentiner, 300 525
Anbetung der Könige, Berlin, HdG. 48 525
Beschneidung Christi, Dresden, HdG. 211 30
Darbringung im Tempel, Amsterdam, Dr. Beets, Valentiner 319 616
Simeon mit dem Christuskinde, Haag, Kgl. Bibliothek, HdG. 1241 511
Heilige Familie, Entwurf zum Petersburger Bilde, Slg. Bonnat, HdG. 683 156
Heilige Familie in der Zimmermannswerkstätte, London, Hind Nr. 61 ... **160**, 161
Ruhe auf der Flucht, Slg. Bonnat, HdG. 684 159

b) Gleichnisse

Der barmherzige Samariter verbindet den Verwundeten, Berlin, HdG. 61 564
Der barmherzige Samariter verbindet den Verwundeten, Berlin, HdG. 62 564
Der barmherzige Samariter vor der Herberge, London, HdG. 885 ..... 380, **386**, 387
Der barmherzige Samariter vor der Herberge, Berlin, HdG. 63 380
Der barmherzige Samariter vor der Herberge, Louvre, HdG. 605 380
Abschied des verlorenen Sohnes, Dresden, HdG. 217 173
Der verlorene Sohn unter Dirnen, HdG. 1512 173
Rückkehr des verlorenen Sohnes, Haarlem, HdG. 1318 513

c) Vorbildliche Handlungen, Auffassungen; Wunder Christi

Der Zinsgroschen, Dresden, Friedrich August, HdG. 296..................... 460
Christus und die Ehebrecherin, München, HdG. 383 471
Christus und die Ehebrecherin, Valentiner 407............................. 512
Auferweckung des Lazarus, London, HdG. 891 138
Entwurf einer Gruppe zum Hundertguldenblatt, Berlin, HdG. 56 364

d) Passion

Abendmahl, Louvre, HdG. 608 .... 196, 501
Christus am Ölberg, Hamburg, HdG. 344 502
Christus am Ölberg, früher Slg. Heseltine, HdG. 990 .... **502**, 503
Christus am Ölberg, Berlin, HdG. 66 .... **503**, 504
Handwaschung des Pilatus, London, HdG. 889 477
Handwaschung des Pilatus, Auktionskatalog Amsler und Ruthardt, Berlin, Mai 1908, Nr. 79 477
Kreuzaufrichtung, HdG. 1362 131
Kreuzaufrichtung, Berlin 465
Christus und Magdalena, Haag, Dr. Hofstede de Groot, HdG. 1275 . 214, **215**, 217
Christus und Magdalena, Dresden, HdG. 226 215
Das Mahl in Emmaus, London, Ricketts und Shannon, ... 500
Christus unter den Jüngern, Haarlem, HdG. 1319 .... **141**, 438, 496

e) Apostelgeschichte

Opfer zu Lystra (nach Lastman), HdG. 671................................ 206
Auferweckung der Tabitha, Slg. Bonnat, HdG. 704 .... **524**
Vision des Petrus, München, HdG. 396 332



3. Heilige und fromme Personen
Paulus, Louvre, HdG. 613 .... **113**
Entwurf zur Radierung des lesenden Hieronymus, Hamburg, HdG. 345 615
Eremit, Weimar, HdG. 521 113
Kniender Beter, Hamburg, HdG. 346 521

II. Antike Mythologie und Geschichte

Entwurf zum Dresdener Ganymed, Dresden, HdG. 241 .... 229, **230**
Entlarvung von Mars und Venus, Amsterdam, Fodor, HdG. 1219 .... 230, **231**, 244
Diana im Bade, London, HdG. 893 .... **240** f.
Thisbe an der Leiche des Pyramus, Berlin, HdG. 92 .... 243, 464
Thisbe an der Leiche des Pyramus, Berlin, HdG. 91 464
Thisbe an der Leiche des Pyramus, Dresden, Friedrich August, HdG. 303 583
Homer sein Gedicht vortragend, Amsterdam, Six, HdG. 1234 .... **445**, 446, 567
Entwurf zum Civilis-Bilde, München, HdG. 409 .... 467 ff., **470**
Entwurf zum Civilis-Bilde, München, HdG. 411 467
Entwurf zum Civilis-Bilde, München, HdG. 412 467

III. Nach italienischen Vorbildern

Abendmahl, nach Leonardo, Dresden, Friedrich August, HdG. 297 .. 197, **198**, 376, 501
Abendmahl, nach Leonardo, Berlin, HdG. 65 .... 197 f., 376
Abendmahl, nach Leonardo, London, HdG. 888 .... 197 f.
Skizze nach Raffaels Castiglione, Albertina, HdG. 1430 .... **268**
Maria mit dem Kinde, nach Raffaels Madonna della Sedia, Dresden, HdG. 210 .. 610
Grablegung Christi, nach einem Vorbild der Raffael-Schule, Haarlem, HdG. 1321 .... **374** ff., 379, 380, 446, 447, 582
Grablegung Christi, nach demselben Vorbild, Berlin, HdG. 76 .... **375** ff.
Prozession des Papstes Alexander III., nach Gentile Bellini, Albertina, HdG. 1429 .... 57, 445
Predigt des heiligen Marcus, nach einer venezianischen Vorlage, HdG. 1084 57
Verleumdung des Apelles, nach Mantegna, London, HdG. 894 .... 57, 446
Andrea Doria, nach einer italienischen Medaille, Berlin, HdG. 100 446

IV. Genrehaftes, Interieurszenen, Stillebenhaftes

Der unartige Knabe, Budapest, HdG. 1386 .... 158, 229
Mann, einem Kinde Brei löffelnd, früher Slg. Heseltine, HdG. 1013 .... 158, **159**
Frau mit Kind und Hund, Budapest, HdG. 1387 .... **158**, 176
Alter Mann, mit einem Kinde spielend, London, aus Slg. Salting, HdG. 1126 ... 158
Frau mit einem Kind im Arm, Amsterdam, HdG. 1196 .... 611, 616
Zwei Frauen mit einem Kind beschäftigt, Amsterdam, HdG. 1195 .... 611, 616
Frau in Geburtswehen, Haag, Dr. Hofstede de Groot, HdG. 1272 158
Kuchenbäckerin, Amsterdam, HdG. 1198 165
Kuchenbäckerin, Louvre, HdG. 643 .... **165**
Quacksalber, Berlin, HdG. 135 170
Quacksalber, Dresden, Friedrich August, HdG. 318 .... 170, **171**
Kindermusik, London, Hind Nr. 32 .... **177**
Der Dreikönigsstern, London, HdG. 1129 177
Komödiant, Hamburg 182
Komödiant, Haag, Dr. Hofstede de Groot 182
Drei Entwürfe: Mann, der eine Frau obszön berührt, Berlin, HdG. 75 Rückseite .. 612
Kopie nach einer indischen Miniatur, London, HdG. 926 448

Atelier Rembrandts, Louvre, HdG. 648 66
Entwurf zur Radierung „Zeichner nach dem Modell", London, HdG. 939 .. 65, 616
Maler im Atelier, HdG. 807 617
Studie nach einer ostindischen Figur, Weimar, Schloß, HdG. 541, 542 51

V. Akte

Weiblicher Akt, stehend, Haag, Dr. Hofstede de Groot, HdG. 1303 65
Weiblicher Akt, stehend, London, HdG. 938 65
Nackte Frau, schlafend, Amsterdam, HdG. 1032 .... **433**, 434
Studie zur „Frau mit dem Pfeil" (b. 202), London, HdG. 937 .... 434, **435**
Aktstudie einer sitzenden Frau, London, HdG. 936 435
Aktstudie eines sitzenden Mannes, Albertina, HdG. 1464 609
Aktstudie eines stehenden Mannes, Budapest, HdG. 1389 609
Aktstudie eines stehenden Mannes (für b. 194), Albertina, HdG. 1463 ..... 614, 616
Aktstudie eines stehenden Mannes (für b. 194), London, HdG. 933 616
Sitzender Mann (für b. 193), Paris, Bibliothèque Nationale, HdG. 589 616

VI. Figurenstudien

1. Männliche

Modellstudie nach einem jungen sitzenden Mann, Stockholm, HdG. 1573 66
Sitzender Greis, Berlin, Freise 102 .... **112**, 113, 610
Sitzender Greis, früher Slg. Heseltine, HdG. 997 113
Sitzender Greis, Haarlem, HdG. 1322 113
Sitzender Jude, früher Slg. Seymour Haden, Lippmann 148 b 124
Studienblatt mit vier männlichen Köpfen, HdG. 1363 290
Gelehrter in Turban, früher Slg. Heseltine, HdG. 998 .... **290**, 301
Studie eines Gelehrten, Berlin, Freise 113 301
Stehender Mann mit Zweihänder, HdG. 800 .... 427, **428**, 541
Mann am Fenster, zeichnend, Paris, Moreau-Nélaton **560**, 561
Orientale, auf einen Stock gestützt, Berlin, HdG. 105 610
Sitzender Mann, ein Blatt Papier betrachtend, München, HdG. 416 617
Mann mit hoher Mütze neben einem Tisch mit Büchern, Rotterdam, HdG. 1358 618
Mann, umgeben von einem Tisch mit Lesepult und einem Globus, HdG. 783 .. 618
Zwei Greise mit einem Globus, Amsterdam, HdG. 1191 618

2. Weibliche

Junge sitzende Frau, Studie zur Radierung der Sibylle (Judenbraut), HdG. 1569 234
Sitzende Frau, Berlin, HdG. 129 235
Stehende junge Frau mit großem Hut und Stab, Amsterdam, HdG. 1189 .. 236, **237**

VII. Bildnisse

1. Männliche

Selbstbildnis, Amsterdam, Rembrandthuis, HdG. 994 85
Selbstbildnis, London, HdG. 895 115
Bildnis eines Mannes, London, Holford, HdG. 1063 267
Entwurf zur Radierung des Anslo (b. 271), London, HdG. 846 300
Studie zum Anslo, 1640, Paris, Edmond de Rothschild, HdG. 816 .... **300**
Entwurf zur Radierung des Sylvius (b. 280), HdG. 898 389
Jan Six, für die Radierung, Feder, Amsterdam, Slg. Six, HdG. 1235 ...... **391**
Jan Six, Entwurf zur Radierung, Kreide, Amsterdam, Slg. Six 392
Studie zum Geistlichen der Slg. Carstanjen, Dresden, Friedrich August, HdG. 304 396
Männliches Bildnis, Amsterdam, Slg. Six, HdG. 1236 .... **541**



Männliches Bildnis, Louvre, HdG. 632 541
Kompositionsentwurf zu den Staalmeesters, Berlin, HdG. 101 .... **587**, 588
Entwurf für einen der Staalmeesters, Amsterdam, HdG. 1180................ 588
Entwurf für einen der Staalmeesters, Almelo, Slg. Ten Cate 588

2. Weibliche

Saskia als Braut, Berlin, HdG. 99 ....46, 603
Entwurf zu dem weiblichen Bildnis in Amsterdam (B. 274), London, HdG. 900 **272**
Die Mutter des Jan Six, Amsterdam, Slg. Six, HdG. 1237.................. 560

VIII. Landschaften

1. Aufnahmen aus freier Natur

Landschaft, nach Lugt Partie am Bollwerk de Passeerder, Bremen, HdG. 194.. 407
Landschaft mit zwei Hütten, Silberstift auf Pergament, HdG. 169 415
Bauernhaus, Chatsworth, HdG. 859................................... **414**, 415
Landschaft mit einem Bauernhaus und einer Hütte, Berlin, HdG. 185........ **415**
Landschaft mit zwei Hütten zwischen Bäumen, Berlin, HdG. 171 .... **416**
Bauernhäuser zwischen Bäumen, nach Lugt Bucht der Amstel bei „Haus Kostverloren"; Chatsworth, HdG. 839 416
Blick auf die Amstel, Amsterdam, HdG. 1208 416
Blick auf Fluß, nach Lugt Ij vom Diemerdijk, Chatsworth, HdG. 844 416
Breiter Fluß mit Ufer, nach Lugt Omval; Chatsworth, HdG. 840............ 416
Winterlandschaft, Haag Dr. Hofstede de Groot, HdG. 1309 615
Baumstudie, Slg. Bonnat, HdG. 769 615

2. Szenerien mit bestimmten Bauwerken

Turm der Westerkerk, Amsterdam, Museum Fodor, HdG. 1230 34
Ruine des alten Rathauses in Amsterdam, Albertina, HdG. 1472............. 35
Ruine des alten Rathauses, Amsterdam, Rembrandthuis, HdG. 1040......... 35
Montelbaansturm, Amsterdam, Rembrandthuis, HdG. 1050 36
Kluveniersdoelen und Turm Swyght Utrecht, Haag, Dr. Hofstede de Groot ... 36
Grimnessesluis in Amsterdam, Paris, Louvre, HdG. 663 36
Kathedrale von St. Albans, Haag, Dr. Hofstede de Groot 416
Schloß Windsor, Albertina 417
London mit der alten Paulskirche, Berlin, HdG. 170 417

IX. Tiere

Elefant, London, British Museum, HdG. 948 25
Elefant, Albertina, HdG. 1469 25
Drei Aufnahmen eines Elefanten, Albertina, HdG. 1468 25
Paradiesvogel, Slg. Bonnat, HdG. 757 52
Schwein, Slg. Bonnat, HdG. 748 176
Drei Schweine, Slg. Bonnat, HdG. 749 176

Verzeichnis der Abbildungen

Zeichnungen, bei denen keine besondere Technik erwähnt wird, sind Federzeichnungen.

1. Rembrandts Mutter, b. 348 6
2. Saskia, früher London, Mrs. Joseph, B. 154 48
3. Der Zeichner nach dem Modell, b. 192 66
4. Selbstbildnis, 1630, Slg. Esterhazy, B. 17 82
5. Selbstbildnis, 1640, London, B. 256 85
6. Selbstbildnis, am Arbeitstisch, 1648, b. 22 86
7. Selbstbildnis, 1658, New York, Slg. Frick, B. 428 87
8. Selbstbildnis, London, Lord Iveagh, B. 508 88
9. Selbstbildnis, lachend, München, Pinakothek, Slg. Carstanjen, B. 506 89
10. Paulus, Wien, B. 35 109
11. Eremit, Paris, Louvre, B. 557 111
12. Sitzender Greis, Berlin, Rötelzeichnung 112
13. Paulus, Paris, Louvre, HdG. 613 113
14. Selbstbildnis, lachend, Haag, B. 12 115
15. Tobias und seine Frau, Moskau, Valentiner W. G. 1 117
16. Christus in Emmaus, Paris, Musée André, B. 9 121
17. Die Darbringung im Tempel, Hamburg, Kunsthalle, B. 7 123
18. Die Darbringung im Tempel, Haag, B. 44 126
19. Die Kreuzabnahme, München, B. 125 132
20. Die Himmelfahrt Christi, München, B. 127 134
21. Die Auferweckung des Lazarus, Paris, Sedelmeyer, Valentiner W. G. 17 138
22. Die Auferweckung des Lazarus, b. 73 139
23. Christus unter den Jüngern, Haarlem, farbige Zeichnung, HdG. 1319 141
24. Der Philosoph, Paris, Louvre, B. 122 148
25. Die Heilung des Tobias, Brüssel, Herzog von Arenberg, B. 216 150
26. Die Arbeiter im Weinberg, Petersburg, B. 220 152
27. Die heilige Familie, Louvre, B. 242 154
28. Frau, Kind und Hund, Budapest, HdG. 1387 158
29. Mann, der einem Kinde Brei gibt, früher Slg. Heseltine, HdG. 1013 159
30. Die heilige Familie, London, British Museum, Hind Nr. 61 160
31. Die Kuchenbäckerin, b. 124 164
32. Entwurf zur Kuchenbäckerin, Louvre, HdG. 643 165
33. Der Rattengiftverkäufer, b. 121 166
34. Bettler mit Stelzfuß, b. 179 167
35. Bettler, sitzend, b. 174 168
36. Zerlumpter Kerl, b. 172 169
37. Quacksalber, b. 129 170
38. Quacksalber, Dresden, Slg. Friedrich August, HdG. 318 171
39. Kindermusik, London, British Museum, Hind, Nr. 32 177
40. Die Blendung Simsons, Frankfurt a. M., B. 211 184

41. Die Opferung Isaaks, Petersburg, B. 207 188
42. Der Engel verläßt die Familie des Tobias, Louvre, B. 219 191
43. Manoah und seine Frau, Berlin, HdG. 31 191
44. Der Engel verläßt die Familie des Tobias, b. 43 193
45. Die Hochzeit Simsons, Dresden, B. 222 194
46. Das Abendmahl, Dresden, Slg. Friedrich August, Rötel, HdG. 297 198
47. Christus dem Volke vorgeführt, London, B. 214 201
48. Die Vertreibung der Händler aus dem Tempel, b. 69 202
49. Die Predigt Johannes des Täufers, Berlin, B. 215 205
50. Besuch Marias bei Elisabeth, früher London, Herzog von Westminster, B. 241, 212
51. Christus und Magdalena, London, Buckingham Palace, B. 221 214
52. Christus und Magdalena, Haag, Dr. Hofstede de Groot, HdG. 1275 215
53. Hagar und Sarah vor Abraham, Slg. Bonnat, HdG. 665 217
54. Versöhnung von David und Absalom, Petersburg, B. 244 219
55. Der Raub der Europa, Berlin, Slg. Koppel, B. 71 225
56. Diana und Aktaeon, Fürst Salm, B. 196 226
57. Entwurf zum Ganymed, Dresden, HdG. 241 229
58. Entlarvung von Mars und Venus, Amsterdam, Fodor, HdG. 1219 231
59. Sibylle (Judenbraut), b. 340 234
60. Flora, London, Herzog von Buccleugh, B. 186 236
61. Stehende Frau mit Stab, Amsterdam, HdG. 1189 237
62. Diana im Bade, Kreidezeichnung, London, HdG. 893 240
63. Venus Mars erwartend (Danae), Petersburg, B. 194 243
64. Adam und Eva, b. 28 245
65. Bathseba bei der Toilette, früher Haag, Slg. Steengracht, B. 246 248
66. Susanna und die Alten, Berlin, B. 322 250
67. Susanna und die Alten, Berlin, Kreidezeichnung, HdG. 45 251
68. W. Burggraeff, Dresden, B. 96 262
69. Junge Frau, Wien, Akademie, B. 75 263
70. Eleazar Swalmius, Antwerpen, B. 226 265
71. Der Dichter I. H. Krul, Kassel, B. 98 267
72. Baldassare Castiglione, Albertina, HdG. 1430 268
73. Selbstbildnis b. 21 269
74. Weibliches Bildnis, Amsterdam, B. 274 271
75. Studie zu dem vorigen, London, HdG. 900 272
76. Porträt einer Siebzigerin, Paris, A. Preyer 273
77. Porträt eines stehenden Mannes, Kassel, B. 254 278
78. Selbstbildnis, Wien, Liechtenstein, B. 174 283
79. Saskia, Pittsburg, Slg. Byers, B. 156 285
80. Die Mutter (?), Wien, B. 262 286
81. Rabbiner, Prag, Graf Nostitz, B. 198 288
82. Orientale, London, Herzog von Devonshire, B. 199 289
83. Zeichnung eines Gelehrten in Turban, früher Slg. Heseltine, HdG. 998 290
84. Fahnenträger, Paris, Robert de Rothschild, B. 206 291
85. Der Schiffsbaumeister und seine Frau, London, Buckingham Palace, B. 105 .. 296
86. Der Mennonitenprediger Anslo, Berlin, B. 282 298
87. Zeichnung zum Anslo, Paris, E. de Rothschild, HdG. 816 300
88. Die Anatomie des Dr. Tulp, Haag, B. 55 302
89. Stilleben mit Pfauen, Holland, Slg. Chabot, B. 239 309
90. Der Zeichner bei Kerzenlicht, b. 130 311
91. Zacharias im Tempel, früher Paris, Albert Lehmann, B. 42 313

92. Die Eintracht des Landes, Rotterdam 325
93. Der Phönix, b. 110 332
94. Die Nachtwache, Amsterdam 338
95. Lundens, Kopie der Nachtwache, London 339
96. Das Opfer Manoahs, Dresden, B. 243 357
97. Die Auferweckung des Lazarus, b. 72 359
98. Christus die Kranken heilend (Hundertguldenblatt), b. 74, II 361
99. Christus und die Ehebrecherin, London, B. 247 369
100. Die Synagoge, b. 126, I 370
101. Christus in Emmaus, Louvre, B. 326 373
102. Die Grablegung, Haarlem, HdG. 1321 374
103. Die Grablegung, Berlin, HdG. 76 375
104. Der barmherzige Samariter, Louvre, B. 328 378
105. Christus und Magdalena, Braunschweig, B. 333 381
106. Die Vision Daniels, Slg. Bonnat, HdG. 677 383
107. Die Anbetung der Hirten, London, B. 316 385
108. Der barmherzige Samariter, London, HdG. 885 386
109. Jan Six, b. 285 390
110. Entwurf zur Radierung des Six, Amsterdam, Slg. Six, HdG. 1235 391
111. Der Mann mit dem Falken, London, Herzog von Westminster, B. 268 392
112. Die Dame mit dem Fächer, ebendort, B. 269 393
113. Rabbiner, Berlin, B. 297 395
114. Landschaft mit der Taufe des Kämmerers, Privatbesitz, Valentiner, W. G. 41 403
115. Landschaft, Braunschweig, B. 231 405
116. Die Hütte mit dem Heuschober, b. 225 407
117. Heuschober und Schafherde, b. 224, I 408
118. Der Kanal, b. 221 409
119. Landschaft mit einem Flußtal, früher Berlin, Marcus Kappel 410
120. Das Landgut des Goldwägers, b. 234 412
121. Die Landschaft mit dem Obelisk, b. 227, I 413
122. Bauernhütte, Chatsworth, HdG. 859 414
123. Landschaft mit Bauernhaus und Hütte, Berlin, HdG. 185 415
124. Landschaft mit zwei Hütten zwischen Bäumen, Berlin, HdG. 171 416
125. Landschaft mit Ruinen auf dem Berge, Kassel, B. 343 419
126. Der lesende Hieronymus, b. 104 420
127. Die Kolfspieler, b. 125 426
128. Männliche Figur mit Zweihänder, früher Paris, Slg. Mathey, HdG. 800 428
129. Bathseba, Louvre, B. 354 429
130. Die Frau am Ofen, b. 197, II 431
131. Jupiter und Antiope, b. 203 432
132. Schlafende Frau, Amsterdam, HdG. 1032 433
133. Studie zur »Frau mit dem Pfeil«, London, HdG. 937 435
134. Der Knabe Jesus unter den Schriftgelehrten, b. 64 438
135. Der blinde Tobias, b. 42 439
136. Christus dem Volke vorgeführt, b. 76, I 441
137. Homer, seine Verse vortragend, Amsterdam, Slg. Six, HdG. 1234 445
138. Die Grablegung, b. 86, I 446
139. Die Opferung Isaaks, b. 35 448
140. Die Flucht nach Ägypten, b. 53, I 449
141. Der geschlachtete Ochse, Louvre, B. 421 456
142. Der Zinsgroschen, London, Lord Allendale, B. 403 459

143. Christus und die Samariterin, b. 70, I ... 461
144. Tobias und seine Frau, Richmond, Slg. Cook, B. 331 ... 462
145. Die Verleugnung Petri, Petersburg, B. 405 ... 464
146. Der Treuschwur des Julius Civilis, München, HdG. 409 ... 470
147. Der Treuschwur des Civilis, Stockholm, B. 520 ... 471
148. Die Handwaschung des Pilatus, New York, B. 532 ... 477
149. Christusstudie, Philadelphia, Slg. Johnson, B. 412 ... 497
150. Christus, früher Petersburg, Graf Orloff Davidoff, B. 415 ... 498
151. Das Mahl in Emmaus, b. 87, I ... 500
152. Christus am Ölberg, früher Slg. Heseltine, HdG. 990 ... 502
153. Christus am Ölberg, Berlin, HdG. 66 ... 503
154. Christus lehrend (La petite Tombe), b. 67 ... 505
155. Die Kreuzigung, b. 78, I ... 506
156. Die Kreuzigung, b. 78, IV ... 507
157. Die Kreuzabnahme, b. 83 ... 509
158. Die Darbringung im Tempel, b. 50 ... 510
159. Der verlorene Sohn, Petersburg, B. 533 ... 513
160. David ernennt Salomo zu seinem Nachfolger, Chatsworth, HdG. 830 ... 515
161. Jakob segnet die Söhne Josefs, Kassel, B. 404 ... 517
162. David vor Saul die Harfe spielend, Haag, B. 529 ... 518
163. Der Prophet Nathan vor David, New York, Pierpont Morgan ... 519
164. David betend, b. 41 ... 522
165. Der heilige Franciscus, b. 107, II ... 523
166. Die Auferweckung der Tabitha, Slg. Bonnat, HdG. 704 ... 524
167. Die Anbetung der Könige, London, Buckingham Palace, B. 406 ... 525
168. Die Beschneidung Christi, b. 47, I ... 526
169. Hendrickje Stoffels, Louvre, B. 350 ... 532
170. Titus, New York, B. 442 ... 535
171. Titus, Wien, B. 443 ... 537
172. Jan Six, Amsterdam, Slg. Six, B. 371 ... 539
173. Fahnenträger, früher New York, Slg. Gould, B. 370 ... 540
174. Bildnis eines Mannes in Vorderansicht, HdG. 1236 ... 541
175. Frauenbildnis, Petersburg, B. 453 ... 542
176. Frauenbildnis, Kopenhagen, B. 452 ... 543
177. Männliches Bildnis, Philadelphia, Slg. Widener, B. 489 ... 544
178. Weibliches Bildnis, ebendort, B. 490 ... 545
179. Junge Frau mit einer Nelke in der Hand, New York, B. 536 ... 546
180. Greis, Petersburg, B. 388 ... 548
181. Greis, Dresden, B. 386 ... 549
182. Alte Dame, London, B. 493 ... 550
183. Greisin, London, Herzog von Buccleugh, B. 395 ... 551
184. Alte Frau, sich die Nägel schneidend, New York, B. 497 ... 552
185. Clement de Jonge, b. 272, I ... 554
186. Jan Lutma, b. 276, I ... 556
187. Abraham Francen, b. 273, II ... 559
188. Junger Mann am Fenster zeichnend, Paris, Slg. Moreau-Nélaton ... 560
189. Reiterbildnis, New York, Slg. Frick, B. 466 ... 563
190. Aristoteles, New York, B. 385 ... 565
191. Mars, Glasgow, B. 418 ... 567
192. Lucretia, Privatbesitz ... 571
193. Der Magier (Dr. Faust), b. 270 ... 574

194. Der Evangelist Matthaeus, Louvre, B. 521 579
195. Ein Mönch, London, B. 484 580
196. Studie zur Anatomie des Dr. Deyman, Amsterdam, Slg. Six, HdG. 1238 582
197. Die Staalmeesters, Amsterdam, B. 486 585
198. Studie zu den Staalmeesters, Berlin, HdG. 101 587
199. Familienbildnis, Braunschweig, B. 539 589
200. Ein Ehepaar (Judenbraut), Amsterdam, B. 538 592